

أحمد دعدوش

قوة الصورة

كيف نقاومها؟
وكيف نستثمرها؟



أحمد دعدوش

قوة الصورة

كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟



أحمد دعدوش

تأليف

سنا سمير

تصميم وإخراج

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى 2014

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة لدار

ناشري للنشر الإلكتروني.

www.Nashiri.Net



السبيل
منشورات السبيل

يمنع منعاً باتاً نقل أية مادة من المواد المنشورة في ناشري دون إذن
كناي من الموقع. جميع الكتابات المنشورة في موقع دار ناشري
للتشر الإلكتروني تمثل رأي كاتبها، ولا تتحمل دار ناشري أية
مسؤولية قانونية أو أدبية عن محتواها.

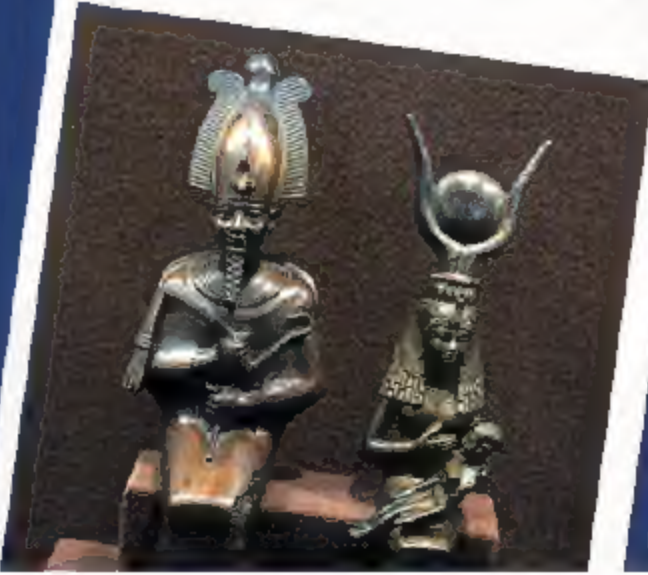




إهداء

إلى كل مؤمن ابتداءً تشكيل عقيدته برسالة "اقرأ"..
وإلى كل حر صدح بكلمة حق في وجه الطغيان..
وإلى كل راعٍ يدرك أنه مسؤول عن رعيته..
وإلى كل من يريد أن يرى بعين بصيرته..
أهدي هذا الجهد المتواضع.

أحمد دعدوش



الفهرس

| | |
|-----|----------------------|
| 5 | المقدمة |
| 6 | من العين إلى الدماغ |
| 18 | الجمال والفن |
| 28 | لبقاء الصورة ونطورها |
| 42 | الصورة المرسومة |
| 66 | الصورة المجسمة |
| 90 | الصورة الضوئية |
| 98 | الصورة المتحركة |
| 134 | الصورة الإعلامية |
| 158 | الصورة التسويقية |
| 164 | الرسائل الخفية |
| 174 | الصورة المطبوعة |
| 182 | الصورة تملأ حياتنا |
| 189 | المراجع |

مقدمة

عندما ندرس تاريخ البشرية من منظور الوحي الإلهي، والذي ابتدأ بعبودية الإنسان لله وصراعه مع الشياطين واستغلافه في الأرض، فس نجد أن الصورة كانت توظف في معظم الأحيان لتحقيق مطامع النفوذ والسلطة والإفساد، فهي وسيلة ناجحة لعمل الرسائل النافذة إلى العقول والنفوس دون المرور بمخاطر المناقشة العقلانية.

ولما كانت النفس تميل إلى تصديق ما تراه من محسوسات أكثر مما تحاول استنتاجه من دلائل الكلمات، فقد حظيت الصورة دائماً بدرجة أعلى من المصداقية. بالرغم من كثرة وسائل تزييفها وسوء توظيفها. بدءاً بأساليب السحر الضاربة في القدم ووصولاً إلى تقنيات الفدع السينمائية.

الصورة مغرية بما تعمله من متع لداهب المشاعر والغرائز، وكثيراً ما تمنح متلقيها متعة الاسترخاء، وتعفيه من مشقة التأمل والتفكير والاستنتاج التي نبذلها عند قراءة كتاب أو استماع لمحاضرة.

لذا لم تكن الصورة وسيلة للهداية في رسالات الأنبياء، فالوحي كان يتنزل في كلمات محكمة. وختم الكتب المنزلة ابتدأ في غار حراء بدعوة للقراءة، ودوامه كان بحفظ كلماته عن التحريف والنسيان والعبث. أما المعجزات المرئية فوُضعت في وقتها لغضغ الطغيان وتبكيك المتكبرين، ولم تحمل في ذاتها رسالة ولا هداية.

وإذا كانت الصورة هي الوسيلة الأقوى للطغيان والإفساد في عصور الأمية، فشيوع القراءة والعلم لم يغير الكثير في عصرنا الذي أطلق عليه اسم "عصر الصورة". وكأن تطور العلم كان سبباً في تطور توظيف الصورة لتحقيق الأهداف ذلها، بدلا من تحرير الإنسان من عبوديته.

مع هذا كله فإن الصورة لم تعد حكرًا في يد أصحاب الأهداف الدنيئة. وقد شهد تاريخها الكثير من قصص النجاح في توظيفها لمصلحة الإنسان وإظهار الحقيقة.

يبعث هذا الكتاب في تاريخ الصورة وتطورها، وفي مجالات توظيفها واستغلالها والإفادة منها.

وقد حرصت في تأليفه على إبراز هذين جوهرين، هما توعية المتلقي بخطر الصورة ووسائل استغلالها، وفتح الباب أمامه لفهم آلياتها طمعا في تحريره على توظيفها بما يحقق الخير للبشرية.

حاولت قدر الإمكان توسيع دائرة المصادر والمباحث لتشمل أكبر قدر من روافد هذا الموضوع المتشعب، فالكتاب يتناول مادته من

مشارب الفلسفة والعلوم الإنسانية والتجريبية والفنون والآداب. كما حرصت على تبسيط لغة الكتاب لتبقى مقبولة ومفهومة من كافة شرائح القراء، فهو يستهدف الجميع بتنوع مستويات الثقافة وفروع التخصص.

لن يكون هذا الكتاب شاملاً ولا مستوفياً لمادته، فهو يسعى إلى منح القدر الأدنى لكل قارئ بالعربية من حاجته لمطالبات الوعي بخطورة الصور التي يتلفاها كل يوم، ثم تشجيع المهووبين لطرق باب التخصص في مجالات الفنون والإعلام لتوظيف الصورة توظيفا سليماً.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أنني بدأت بوضع الكتاب فور الفراغ من كتابي الأول "ضريبة هولبود"، وكان ذلك قبل أسابيع من الاندلاع المفاجئ لشرارة الربيع العربي. وبعد أن كان مقرراً صدوره عام 2011 فقد تم تأجيله مرات عدة بسبب تعطل أعمال دار النشر التي التفتت معها على إصداره. وكانت في ذلك حكمة إلهية سمحت لي بتعديل الكتاب مرات عدة خلال ثلاث سنوات، ليصدر أخيراً على الهيئة التي أرجو أن تحقق أهدافها.

وطمعا في توسيع دائرة الانتشار، قررت نشر الكتاب على شبكة الإنترنت في نسخة إلكترونية مجانية، وأن تباع نسخة الورقية بسعر التكلفة، بحيث يحتاج لكل مهتم الحصول على نسخته دون أن تحول الموانع التجارية عائقاً في وجه العلم والتوعية. ختاماً، أتوجه بالشكر إلى المصممة سنا سمير لجهودها

في تصميم وإخراج الكتاب. وإلى المصورين المبدعين الذين قدموا للكتاب بعضاً من أعمالهم وهم يزيد الضويحي وصفية بادحدح وعبد العزيز بن علي، وأشكر كل قارئ يجد في الكتاب فائدة فيبلغها لمن حوله، ويذكرنا في خالص دعائه.

المؤلف



الفصل الأول من العين إلى الدماغ

تستقبل العين ما يصلها من الضوء عبر فتحة "البؤبؤ" التي تتعدد عندما يكون الضوء خافتاً وتقلص عندما يكون شديداً، كما تتحكم عدسة العين بالبعد البؤري بتغيير تعديها بما يناسب بُعد الشيء أو قربه منها.

يسقط الضوء على الشبكية التي تغطي الجدار الخلفي من العين، وهي تحتوي على نوعين من الخلايا: الخلايا العصوية Rods التي تُبهر الأشياء دون ألوان، والمخاريط Cones التي تلتص بالألوان بفضل الأصباغ الحساسة للألوان الرئيسية، ثم تتجمع استجابات هذه الخلايا للضوء في العصب البصري الذي ينقلها على الفور إلى الدماغ لتحليلها وفهمها.

الدماغ والفكر

اختلف الفلاسفة في فهمهم لجوهر العقل وقواه الإدراكية إلى مذاهب عدة تدرج تحت تيارين رئيسين: فالمذاهب الحسية تضع النفس والعقل في قالب مادي مما يحيل المعرفة إلى التجربة وخبرات الحواس، حيث يولد العقل كصفحة بيضاء لتملأها تجارب الحياة بالمعارف والأفكار. وهو ليس سوى عضو مادي اسمه الدماغ، يستقبل معطياته من الحواس الخمس ويقوم بدوره المادي بما ينطبع عليه من المحسوسات الخارجية.

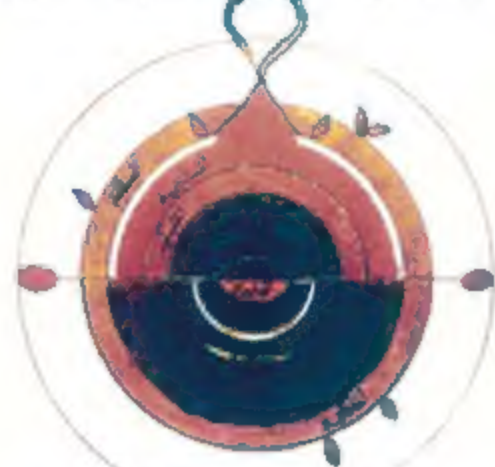
أما المذاهب المثالية "العقلية" فتتنظر إلى العقل بصفته جوهرًا روحياً مفارقاً للمادة، بل تُضع المادة نفسها للعقل والروح، فالعقل يولد مجزئاً بالمعارف ولا يحتاج سوى إلى التحرر من سجن المادة. وقد حاول أرسطو ومن تبعه من الفلاسفة المسلمين إيجاد مذهب وسطي بإقامة علاقة متبادلة بين العقل والحواس، فقالوا إن الحواس تقدم للعقل صوراً عن الأشياء ليقوم العقل بتجربتها وانتزاع الصور العقلية من معطياتها.

يتفرع عن هذا الخلاف الفلسفي نوع مشابه في رؤية الفلاسفة لعلاقة الفكر باللغة، فرأى بعضهم أن العقل لا يمكنه التفكير دون لغة وأن اللغة مجرد تعبير عن الفكر، ورأى آخرون أن الفكر واللغة منفصلان وأن الفكر سابق على اللغة، فتحن تفكر قبل أن ننطق وقد يفكر الأصم دون معرفة بأي لغة، وتدل التجارب الحديثة على أن الحبال الصوتية تتحرك لاشعورياً أثناء التفكير، فقد يكون من الممكن التفكير في المستوى الحسي البسيط دون لغة كما تفعل الحيوانات، لكن التفكير العميق يتطلب لغة ما مهما كانت بسيطة.

ينتج العقل أفكاره وعلاقاته من خلال تداول المعطيات التي تصله بالحواس أو ما يستبطنه من معارف ومبادئ عقلية بديهية، حيث

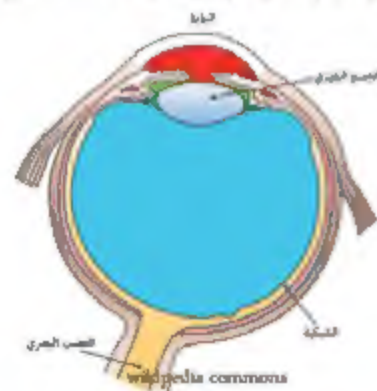
كان الأطباء المسلمون هم أول من اجترأ على تشريح العين ووصفها وجراحاتها، ففي القرن العاشر الميلادي وصف أبو بكر الرازي جراحة متقدمة لاستخراج الماء الأزرق من العين، وكتب في فيزيولوجيا النظر وأمراض القرنية بتفصيل لم يسبقه إليه أحد، وفي القرن نفسه شرح الفيزيائي والطبيب الحسن بن الهيثم العين ووصف أقسامها ووظائفها، وما زالت أسماء القرنية والشبكية والسائل الزجاجي التي أطلقها مستخدمة حتى اليوم، وكان أول من قال بأن العين ترى الأشياء بانعكاس الضوء عنها وليس بصور الضوء من العين كما ظن الإغريق، ثم جاء من بعده الطبيب صلاح الدين الكحال في القرن الثالث عشر ووضح في كتابه الثمين (تور العيون وجامع الفتون) أول رسم تشريحي لمقطع العين.

هذه صورة العين وعضلاتها وأعضاءها ومصلاتها وتفاصيل



استأنف الرحمن الرحيم **المقالة الثانية** في أمر العين ومذاهب الحكماء في كيفية أدراك البصرات وهي خمسة برأى **أبوالأولاد** أن مذاهب الحكماء في كيفية أدراك البصرات هي ثلاث مذاهب المذهب الأول مذهب أرسطو ومن تبعه من الفلاسفة المسلمين إيجاب مذهب وسطي بإقامة علاقة متبادلة بين العقل والحواس، فقالوا إن الحواس تقدم للعقل صوراً عن الأشياء ليقوم العقل بتجربتها وانتزاع الصور العقلية من معطياتها.

صورة مقطع العين في مطبوعة باريس لكتاب تور العيون وجامع الفتون.



أقترنت صفتا السمع والبصر في القرآن الكريم 19 مرة، سبق السمع فيها البصر 12 مرة، فالأذن تبدأ عملها قبل أن يبصر الإنسان النور منذ تكوينه في الرحم، وتظل متحفزة للعمل حتى وهو مغمض العينين خلال نومه، وتلتقط المثيرات الصوتية من كافة الجهات دون حاجة للانتفات والتوجيه.

ومع أننا نستقبل 83% من معلوماتنا الخارجية عن طريق البصر، ونستوعب معظم ما يحدثنا به الآخرون عن خلال إيماءاتهم وملامحهم أكثر من كلماتهم؛ يعاني الإنسان الأصم طوال حياته من إعاقة لغوية لا يمكن للبصر معالجتها، فمع تطبيق أفضل تقنيات التعليم لا يتجاوز الذكاء اللغوي للأصم في نهاية دراسته الثانوية حصيلة زميله السامع في الصف الخامس الابتدائي.

الصورة والكلمة

جاء في حديث ضعفه الألباني أن نبي الله إدريس عليه السلام كان أول من خط بالقلم، أما في الإسرائيليات وتراث طائفة الصابئة المندائية فيقال إن آدم عليه السلام كان قد خط بيده وأنزلت عليه بعض الصحف من الوحي.

لكن علماء التاريخ والآثار يقولون إن الكتابة بدأت عندما اضطر أسلافنا إلى تسجيل أفكارهم ولغاتهم لتسهيل أمور الحياة، فظهرت الكتابة الأولى على هيئة رموز سومرية أو صور هيروغليزية مصرية، وتطور كلا النموذجين

لتظهر الأبجدية

الأولى في مملكة

أوغاريت السورية

عام 1900 قبل الميلاد.

يتم استرجاعها جميعاً على هيئة صور ذهنية (حسية ولغوية) وعن طريق الكلام الباطن الذي يحرك أعضاء النطق بحركة بسيطة غير ظاهرة، ففي الفكر واللغة على السواء يبدأ الإنسان من المحسوس إلى المجرد، وعبر تأويله للمحسوسات فإنه يعطي الأشياء رموزاً وأسماء وصفات ثم يربط بينها بعلاقات، لذا ترتبط الكلمة والصورة في أذهاننا منذ بدء تشكل وعيها، وحتى لو كنا فاقد البصر فإن الصور الذهنية التي يتصورها العقل بطريقته الخاصة تقوم بالمهمة، ليتكامل دور الاثنين معاً في تكوين معرفتنا بالوجود.



"لا يمكن للعقل أن يفكر دون صور ذهنية".
أرسطو

يضع القرآن الكريم حلاً فريداً لإشكالية العقل والمعركة الإنسانية، فلا يجعل العقل جوهراً بل صفة مميزة للإنسان عن الحيوان من حيث كون الإدراك -سواء كان عقلياً أو حسياً- وظيفة للروح الإنسانية، ولا يمكن حصر هذا الإدراك في عضو معين لأن الإنسان مخلوق من مادة وروح يتكاملان وفق آلية لا يمكن التحقق من كنهها تجريبياً.

ولا ترد في القرآن صيغة العقل مجردة بل نجد ذكراً للتنقل بوصفه وظيفة، دون ربطه بعضو الدماغ الذي في الرأس، كما لا يدل ذكر القلب والغذاء على العضو الذي يضيء الدم في الصدر، بل هو ربط للمعرفة والإدراك والمشاعر بالكيونة الإنسانية التي تتجسد ظاهرياً بنبضات القلب، فجعل القلب المقصود شرطاً للفهم كما في قوله الخن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد).

وتقوم العلاقة بين العقل والحواس في القرآن الكريم على عدم استقلال أي منهما بنفسه أو تفسير أحدهما بالآخر، فهما يعملان معاً، إذ يقول ولا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا، فجعل للعقل قدرة الاستدلال على وجود عالم الغيب من خلال قوائمه في العالم المحسوس، وذلك بتحويل الإدراك الحسي إلى إدراك عقلي، أو بالاستدلال بالقوانين العقلية المجردة.



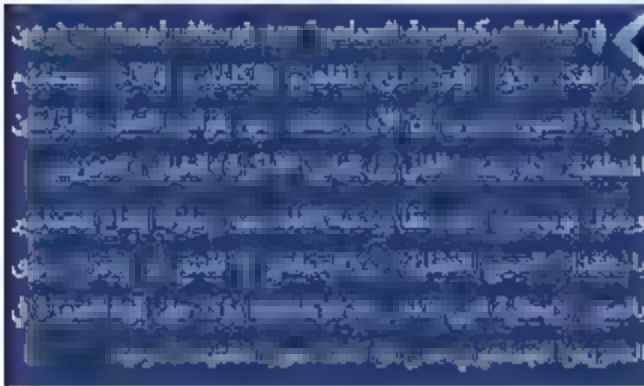
ويزداد الأمر سوءاً عندما تعتمد الدراما السينمائية والتلفزيونية على روايات أدبية مثيرة وسطحية، أو تعيد معالجة الروايات الرافية برؤية بصرية مفرقة في الإثارة الغرائبية وتسليح الجسد والبحث عن التسلية الرخيصة، مما يعيد الربط الذهني بين الصورة والانعطاط حتى عندما يكون أصل الصورة كلمة رالية

“يجب على كل بيت أن يحتوي على كتاب واحد على الأقل،



فإنه لا يستفيد من قراءته، والجاهل يستمتع بمشاهدة ما فيه من الصور، أما الخادمة فتستخدمه لقتل الصراخ.”

الكاتب الإنجليزي الساخر جورج برنارد شو



هل تساوي الصورة ألف كلمة؟

كثيراً ما نقرأ ونسمع هذه المقولة الشائعة على أنها مثل صيني قديم، مع أنها ليست سوى مبالغة إعلانية، فقد صاغها الأمريكي “فرد برنارد” عام 1927 وليس “كونفوشيوس”. إذ كانت الإعلانات تلصق على أبواب السيارات في عشرينيات القرن العشرين ليقرأها المارة، إلى أن قرر “برنارد” استعمال الصور بدلاً من الكلمات لأن المارة لم يكن لديهم الوقت الكافي لقراءة الإعلانات العابرة فنشر إعلاناً يقول فيه “الصورة تساوي عشرة آلاف كلمة” ناسياً المقولة إلى حكمة صينية قديمة كي يصدقها الناس، ولعله لم يكن يدري أنها ستصبح مقولة عالمية.

مع ذلك؛ تبدو هذه المقولة صحيحة أحياناً، فقد تتضمن الصورة من المعاني والرموز والحقائق ما يصعب التعبير عنه بنص الجاذبية وقوة الإقناع، وهذا يطبق على أي صورة أو مشهد بصري سواء كان صحفياً أو فنياً أو توثيقياً، فإذا كان لكل مقام مقال ولكل مقال قوته؛ فلكل صورة أيضاً قوتها وقيمتها حسب مقامها ومضمونها وقدرة المتلقي على فهمها.

وكان الإنجاز الأهم بالانتقال إلى الكتابة المقطعية (الصوتية)، حيث لم تعد الرموز تشير إلى مسميات الأشياء بل تُقرأ صوتياً لتدل على الكلام المعكبي، فكلمة ذهب في السومرية يشابه نطقها كلمة لوم “شم” لذا كتبت كل منهما بالشكل نفسه.

ثم تطور الأمر لترميز الحروف المتحركة والسكونية حتى بات من الممكن ترميز كل ما نطق به لو نسمعه بما لا يزيد عن ثلاثين حرفاً في معظم الأبجديات، وأصبحت القراءة والكتابة من أهم المهارات التي يتعلمها الإنسان منذ نشأته وشرطاً أساسياً لاكتساب المعرفة، فالكلمة تُقرن بالصورة والرمز في كل مناحي حياتنا اليومية دون أن نشعر

بالرغم من ذلك؛ لا يمكن القول بأننا نتعامل مع الكلمة المكتوبة بوصفها صورة مرئية، بل هي مجرد رمز مبسط يختزل دلالة لغوية، فمنه نفاعل بطريقة واحدة مع الكلمة المكتوبة مهما تغيرت طريقة كتابتها طالما احتفظت بدلالاتها في أذهاننا؛ سواء كتبت بلغاتنا الأم أو بلغة برايل ذات الأحرف البارزة -للمكفوفين- أو بلغة الاختزال التي تستصر الكلمات برموز بسيطة لضرورة الكتابة السريعة كما يفعل موظفو السكرتارية.

إن صورة الكلمة التي تقع عليها أعيننا في الكتاب (الرمز المفروض) أو تطرق أسماعنا (الكلمة المسموعة) هي صورة مركبة من مفاهيم مخترنة في الذاكرة وتم اصطلاح المجتمع كله عليها لتشكل وجداناً وثقافتنا وقيمتنا، أما الكاميرا (الفوتوغرافية والتلفزيونية) فتقدم لنا صورة جاهزة للأشياء دون أن تدفع عقولنا إلى استحضار المفاهيم المركبة للكلمة المكتوبة، والكلمة أداة لتحريض العقل على المقارنة والتأويل أما الصورة فتربط بالتجريد والتعميم وتدفعنا للمطابقة بين ما نراه وما نصدق، لذا تنشأ الأجيال الجديدة في عصر الصورة على فقر لغوي ومفاهيمي ومعرفي خطير، فاللغة وحدها قادرة على احتواء العالم من حولنا رمزياً ومفاهيمياً بتجرد وحياد

لقد أدى انتشار الصورة إلى نشوء ثنائية غير متوافقة ثقافتين، الصورة والكلمة، ويبدو أن الأولى استحوذت على اهتمام الجماهير بسهولة تنقيها وتوجهها المباشر إلى الغرائز والمشاعر بينما تضيق دائرة الثانية في حدود النخب المثقفة لارتباطها بالعقل الذي يتطلب جهداً في الفهم والاستدلال، ويؤكد التاريخ البشري بلا خلاف على غلبة الثقافة الأكثر سهولة واتصالاً وإثارة للغرائز على الثقافات الأخرى عندما تتساوى الفرص، فكيف بنا اليوم في عصر الصورة التي لا نجد منافسة تذكر؟

المشكلة لا تقع في الصورة نفسها، بل في طغيانها على الكلمة، وفي اعتياد الناس على سهولة التلقي دون محاكمة عقلية، لا سيما في المجتمعات العربية التي يزرع نصف سكانها تحت وطأة الأمية.

على زلم قوة الصورة.

سيتضمن هذا العنوان الفرعي عرضاً موجزاً لأهم الخصائص والمبادئ والآثار النفسية لقوة الصورة، ثم تتولى الفصول التالية من الكتاب دراسة تاريخ وتطبيقات هذه الخصائص عبر رحلة الصورة من جدران الكهوف إلى الصورة السينمائية ثلاثية الأبعاد.

التأثير النفسي للألوان

عندما يسقط الضوء على جسم ما يمتص الجسم بعض الضوء ويعكس بعضه، فيتدمج لون الضوء المنعكس مع لون الجسم المنعكس عنه باندماج الموجات الضوئية لكل منهما لتنتجها عيوننا، حيث تجري عملية تحليل الضوء في خلايا الشبكية للتعرف على لونه من خلال طول الموجة.

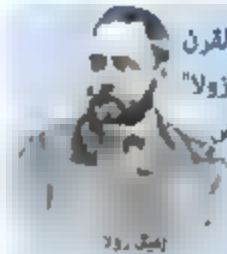
يعد اللون الأبيض أياً الألوان جميعها، وعند انكساره ينشقت إلى الألوان الرئيسة الثلاث وهي الأحمر والأزرق والأصفر، لكنها تتفرع في سلم ألوان الطيف إلى سبعة بسبب تداخلها فيما بينها كما في قوس قزح.

لكل لون رئيسي لون مكمل ينتج عن تداخل اللونين الرئيسيين الآخرين، فالأخضر يكمل الأحمر وينتج عن تداخل الأصفر مع الأزرق، والبرتقالي يكمل الأزرق وينتج عن تداخل الأصفر مع الأحمر، أما البنفسجي فيكمل الأصفر وينتج عن تداخل الأحمر والأزرق.

يسعى هذا التوزيع للألوان بالنظام التقليدي المعتمد على علم الألوان، لكن بعض الوسائل التقنية الحديثة بدأت تعتمد أنظمة أخرى لتحليل الألوان وتوزيعها في شاشات التلمزة وإضاءة المسارح والمطابخ، فظام RGB يجعل الألوان الرئيسة هي الأحمر والأخضر والأزرق، أما نظام CYM فيحدددها بالسمائي والأصفر والأرجواني، ثم يشق كل نظام من تمازج هذه الألوان الرئيسة ألواناً فرعية ومكفلة على عدة مراحل ليصل إلى النتيجة نفسها.

تعد لموجة الحمراء هي الأقصر في موجات الضوء المرئي، أما البنفسجية فهي الأطول، ولا تستطيع العين البشرية تمييز الموجات دون الحمراء وفوق البنفسجية. وتسمى الألوان المتدرجة من الأحمر إلى الأصفر الأخضر بالألوان العذراء، وتكون زاهية وصارخة وتعطي شعوراً بالحرارة والبهجة، أما الألوان الباردة فتتدرج من الأصفر المخضر إلى البنفسجي وتعطي شعوراً بالبرودة والكآبة والسكون.

ومن خلال إدراك خصائص الألوان، يمكن للفنان التأثير في نفس المتلقي لإيصال رسالة ما أو دفعه إلى سلوك معين، لذا يتم اختيار الألوان ودمجها بعناية في الفن التشكيلي والتصميم والديكور والإعلان وكافة مجالات الفنون البصرية.



ظهرت المدرسة الطبيعية في الأدب في القرن التاسع عشر، ويعد الكاتب الفرنسي "إميل زولا" من أشهر ممثليها الذي عيّن رواياته بتحريض خيال القارئ على تغيل الأحداث والوقائع والشخصيات بدقة بالغة، ولجأ هذا التمثيل الصوري للكلمات أيضاً في روايتين ذائعتي الصيت هما "البؤساء" للروائي الفرنسي "فكتور هوغو" و"السلم والحرب" لروسو "تولستوي"، حيث بالغ الكاتبان في وصف التفاصيل والمعارك والأحداث وكأنها شريط سينمائي يمر أمام عيني القارئ.

قوة الصورة بين العين والدماغ

لنضع أعضاؤنا - بما فيها العين والدماغ- لقوانين فيزيائية وفسيولوجية تحكم طبيعة عملها، فحاسة الإبصار تقف عند حدود أطوال الموجات وقوتين الانكسار والانعكاس، والإدراك البصري يتعلق بجاهزية مركز البصر في الدماغ ونبضاته وتوارن الجسد الهرموني، لذا نظل حواسنا قاصرة عن الوقوف على حقيقة الواقع كما هو دون أن نتحكم في صورتها العوامل الخارجية والداخلية، وقد كشفت الدراسة والملاحظة منذ آلاف السنين عن عدد من الخصائص العامة للإدراك البصري عند الإنسان، حتى باتت تشكل اليوم مادة علمية تتداخل فيها الدراسات الطبية والنفسية والفنية والفلسفية، ولتصبح موضع اهتمام الساعين إلى النفوذ والتأثير من خلال الفص

خصائص الألوان

يحمل معاني الصفاء والنظافة والعافية، لذا يُرمز به في الولايات المتحدة إلى العذرية والزواج، أما في الهند وبعض دول شرق آسيا فيرمز إلى الموت دلالة على التخلص والانطلاق الروحي. الأسود: يشير إلى القوة والغموض والخوف والبؤس، ويُستخدم فنياً للدلالة على الموت في الثقافتين الغربية والعربية، كما يرمز إلى الأناقة والثروة والفخامة.

الأزرق: يعطي تأثيراً مفيداً لتهدئة النفس ويُستخدم على نطاق واسع في عيادات الطب النفسي والعقلي، ويُرمز به فنياً إلى الأمن والحكمة والنظافة والبرودة والتقية والنظام، أما الأزرق السماوي الفاتح فيعطي شعوراً بخفة الوزن واتساع الحيز المكاني والعمق.

لون هادئ يذكر بسطعة والصحة والحظ السعيد، لكن استخدامه في عالم المال لم يجذب المستثمرين إلا في العالم العربي بينما يُعد غير مناسب للتسويق والإعلان في دول أخرى مثل الصين وفردسا.

شبح إلى التفاؤل والأمل، لذا يُعد مقدساً لدى الهنودوس، كما كان استخدامه مقتصرأ على الملابس الملكية في الصين القديمة ومعظوراً على الشعب.

يسمجي هو لون نادر الوجود في الطبيعة، يرمز إلى الروحانية والغموض والواقعية، ويبدو في غاية الجاذبية والأنوثة عندما يُستخدم في عالم الأزياء والموضة.

البي، هو لون مريح ودافئ، لكن استخدامه على انفراد قد يؤدي إلى شعور بالإحباط لذا يُفضل اقترانه بالأصفر والبرتقالي والذهبي، وتشير الدراسات إلى أن البني والبرتقالي يثيران الشعور بالجوع والعطش.

يُعد لوناً كثيفاً فهو ليس إلا سواداً خُفف ببعض البياض، لذا يُقرن بألوان أخرى وعندما يُستخدم في تصميم الأزياء والحلي والمستجات الإلكترونية البراقة فإنه يضفي لمسة من الفخمة والحدادة.



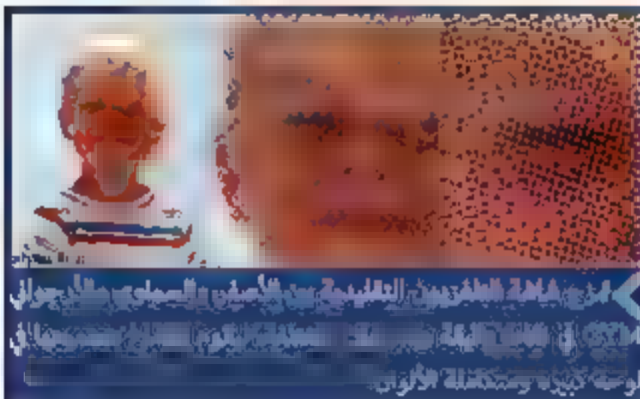
Traditional
slpm.com



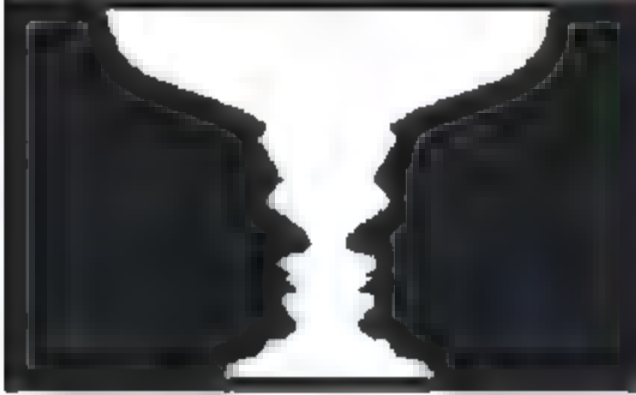
CMYK



RGB



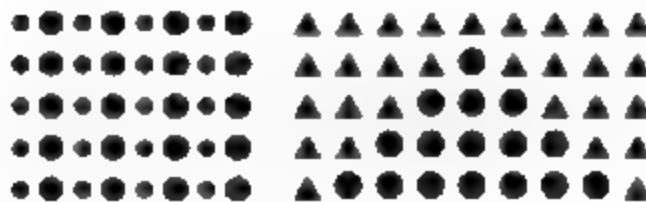
وتضاد الصيغة عن خلميتها زادت قوتها، لذا تميز عيوننا الكتابة بحروف سوداء على صفحة بيضاء أكثر من غيرها، بينما تستخدم بعض الحيوانات هذه الميزة للتمويه بتغيير لون جلدها حسب البيئة المحيطة، وعندما تتساوى الصيغة مع الخفية في التباين والحدود والامتداد يصعب على العين تمييز الصيغة عن السلفية، فرى في هذا الشكل "إناء روبن" وجهين متقابلين تارة وإذاعة تارة أخرى.



يبد أن العوامل النفسية والمعرفية قد تؤثر في إدراكنا البصري أيضاً، فإذا عرضنا الصورة التالية على شخص ما وسألناه عن رأيه في الفتاة الجميلة فسيتعرف نظامه الإدراكي فوراً على صورة خلفية لفتاة شابة، وإذا سألنا شخصاً آخر عن رأيه في السيدة العجوز فسجى في الصورة نفسها الجانب الأيسر من وجه امرأة عجوز

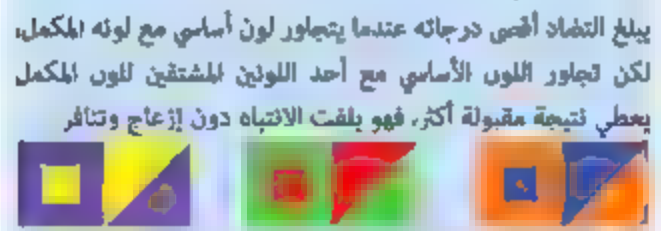
2. التقارب: عندما يرى صورة لعناصر تم تجميعها في مجموعات صغيرة يتبادر إلى الذهن لا شعورياً أن ثمة رابط ما يجمع بين هذه العناصر

3. التشابه: عندما تشابه بعض العناصر في اللون أو الحجم أو الحركة أو الشكل يميل الدماغ إلى إدراكها في صيغة واحدة، فنحن نرى في الصورة الأولى مثلثاً افتراضياً يتشكل من صفوف الدوائر المتشابهة، كما نرى في الصورة الثانية أعمدة متوازية من الدوائر الكبيرة والصغيرة

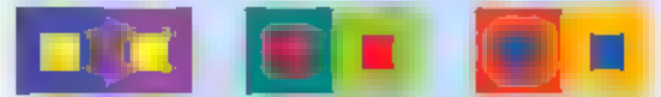


يتدرج مثلث الألوان من البنفسجي إلى الأحمر، وتبدو الألوان المتجاورة على المثلث منسجمة ومتوافقة، لذا قد يحرص الفنان والمصمم على توزيع الألوان بما يضمن هذا الانسجام، أو يعتمد وضع لونين غير متجاورين بجانب بعضهما في عمله ليرز التضاد ويلفت الأنظار ويضعف الشعور بالعمق والحجم، ويكون هذا مقبولاً عندما يرغب الفنان في شد الانتباه إلى مكان ما في اللوحة أو التصميم خصوصاً في الإعلانات- لكنه قد يصبح مزعجاً عندما يملأ مساحات واسعة.

يبلغ التضاد أقصى درجاته عندما يتجاور لون أساسي مع لونه المكمل، لكن تتجاور اللون الأساسي مع أحد اللونين المشتقين للون المكمل يعطي نتيجة مقبولة أكثر، فهو يلفت الانتباه دون إزعاج وتنافر



عندما يتجاور اللون الأساسي مع لونه المكمل فهو يعطي شعوراً مزعجاً وصارخاً.



عندما يتجاور اللون الأساسي مع اللونين المشتقين عن اللون المكمل فإنه يظل جذاباً للعين لكن دون تنافر مزعج.



يمكن للتجاور اللوني أن يلعب دوراً في قدرتنا على تمييز الألوان، فالطريق الرمادي داخل المربع الأصفر يبدو غامقاً أكثر بالنسبة للعرب نفسه عندما يكون محاطاً باللون البنفسجي، وعندما يتجاور اللون الرمادي مع أحد الألوان الأساسية (مثل الأصفر) فإنه يبدو أقرب إلى لونه المكمل (البنفسجي).



الخطوط الرمادية في هذا الشكل تحمل درجة لون واحدة، لكنها تبدو فاتحة عندما تتخللها خطوط بيضاء.

خصائص الإدراك البصري

يتعامل الدماغ البشري مع المؤثرات البصرية وفق الخصائص الرئيسية التالية.

1. الخلفية: تدرك العين الأشياء وفق صيغة Figure محددة على أنها تبرز في وسط محدد يسمى "خلفية" Ground، وكلما زاد تباين

رمن محدد لالتقاط الضوء، وإلا فلن تقدر على ملاحظته، كما نظل متأثرة بالضوء إلى فترة محددة أيضاً حتى بعد غيابه، فإذا ركزنا النظر في مشهد ما لفترة لا تقل عن خمس عشرة ثانية ثم نقلناه فوراً إلى النظر في مساحة بيضاء سنجده أن الصورة الأولى ما زالت مطبوعة في أدمغتنا، وعندما يدور قرص متعدد الألوان بسرعة كبيرة أمام عيوننا تنطبع في أدمغتنا ألوان جديدة نتجت عن تفاعلها، وباستخدام هذه الخاصية يمكن أيضاً خداع الدماغ بعرض لقطات ثابتة على فيلم متسارع بحيث تبدو متصلة الحركة كما هو الحال في السينما.



في عام 1958؛ عرض عالم الرياضيات "روجر باروز" هذه الصورة بثلاث ثلاثي الأبعاد يستحيل وجوده في الواقع.

التأثير النفسي للنقاط والخطوط

تعد النقطة أبسط الأشكال الهندسية، فهي خالية من الأبعاد والعمق، ولتعدد هندسياً بتقاطع خطين على الأقل، وقد لا يملك أي قوة تعبيرية في وجودها المجرد، لكن توظيفها الفني يمكن أن يبرر قوتها في الدلالة على التفرد أو التميز، أو حتى كونها مركز تجمع والنسق وتفجر، كما تكتسب النقطة قوة رمزية إضافية في الأعمال الفنية التجريدية عندما تُستخدم بوصفها عنصراً يكتسب لوناً وموضعا له له قيمته ودلالته، وهو ما نجده في رسوم الكهوف الأولى ولوحات الفن الرمزي والتجريدي والشعارات والرموز.

أما الخط فهو الشكل الذي نحصل عليه بتحريك نقطة ما في اتجاه قد يكون مستقيماً أو متعرجاً، وهو يملك قوة تعبيرية كبيرة تتنوع آثارها بطبيعة استخدام وتشكل الخط، فالخطوط الأفقية هي الأكثر استقراراً وهدة لارتباطها الذهني بخط الأفق وامتداد الأرض، أما الخطوط الرأسية فتضفي شعوراً بالقوة والنمو والطموح، وترمز الخطوط المنحنية إلى الإبداع والتحرك، بينما تثير الخطوط المائلة شعوراً بالتعب والانتظار وعدم الاستقرار.

وتعد قواعد استخدام الخطوط من أهم مبادئ تكوين اللوحات والصور واللقطات السينمائية التي ستعرض لها في الفصول التالية، وفيما يلي عرض لبعض خصائص الخطوط:

4. الإغلاق: تميل الأشكال غير المكتملة إلى الإغلاق والكمال في أذهانتنا، فغري في الأقواس المتقاربة دائرة، وفي الزوايا مثلثاً، وهكذا.



5. الانتقاء: يتميز الإدراك الواعي لمعظمي السمع والبصر بالتركيز على بعض المحسوسات التي تسترعي الانتباه وإهمال ما عداها، فنحن نرى ونسمع الشخص الذي يتحدث إلينا مباشرة وسط قاعة مزدحمة بعشرات الأشخاص الذين يتبادلون الحديث الثاني فيما بينهم، ونهمل لاشعورياً كل الصور والأصوات الأخرى التي من حولنا مع أنها تقع داخل دائرة السمع والبصر، ومن الملفت أن العقل الباطن يستقبل تلك الصور والأصوات المهملة وقد يحتفظ بها في "اللاوعي" دون أن نشعر.

الخداع البصري

تتسبب هذه العوامل في ظهور الخداع البصري Optical Illusion الذي يصفه علماء النفس في الأنماط الرئيسة التالية:

1. الوهم الناشئ عن تبدل الإدراك البصري بين عدة خيارات، مثل تنقل العين اللاشعوري بين وجهي الفتاة والعجوز أو الوجهين المتقابلين والإناء كما في الصورتين أعلاه.
2. تشوه الشكل الخارجي كالطول والانحناء والحجم بسبب التشويش على الدماغ بتجاور الأشكال وتناثرها، ففي خدعة "مولر-لاير" Müller-Lyer يتوقع الدماغ أن الخطين غير متساويي الطول، كما تبدو الدائرتان في المركز غير متساويتي الحجم.



3. التناقضات التي تبدو في بعض الرسوم الهندسية التي يستحيل وجودها في الواقع، مثل مثلث "باروز" ولوحات الفنان الهولندي "إيشر".

4. الأوهام البصرية التي تنشأ عن اضطرابات نفسية وعقلية كالهوسا وانقسام الشخصية.

5. الخدع الناتجة عن التباين في عمل الدماغ والعين أثناء الحركة، إذ تحتاج الخلايا المختصة لتمييز الألوان في شبكة العين "المخاريط" إلى

التأثير النفسي للأشكال

تتمتع الأشكال الهندسية بتأثير خاص على النفس البشرية، وقد نهبه الفنانون والمهندسون منذ آلاف السنين إلى قوة هذه الأشكال ووظفوها بذلك في الرسم والنحت والعمارة، وما زالت توظف أيضاً في عصرنا الحديث لفهم الصور، وفيما يلي عرض لأهم خصائص هذه الأشكال.

الدائرة: تعد أكثر الأشكال كملاً وأكثرها انسجاماً مع النفس، فهي خالية من الخطوط المستقيمة والزوايا مما جعلها رمزاً مقدساً في بعض الأساطير، وتتمتع الدائرة بقدرة كبيرة على جذب العين، لذا يستخدمها المعلمون لجذب المستهلكين، كما تُستخدم للتعبير عن الدفء والراحة والرومنسية والأمن.

الشكل الحلزوني: هو مشتق من الدائرة ويثير مشاعر مختلطة، فإذا حركنا اتجاه نظرنا من داخل الحلزون إلى خارجه سنشعر بالانفراج، بينما يثير النظر باتجاه معاكس شعوراً بالضيق والحصار.

السداسي: هو الأشبه بالدائرة من بين عائلة المضلعات التي يمكنها التجاور، فعندما تحاول النحلة بناء خلايا مملكتها بشكل هندسي يمنحها ميزة التجاور دون ترك فراغات فلن تجد أفضل من السداسي، لذا يعطي هذا الشكل شعوراً نفسياً مماثلاً لما تثيره الدائرة من الارتياح.

المربع: هو من أكثر الأشكال ألفة وبساطة، يعطي شعوراً بالثقة والمساواة والرتابة، وعندما يسود في مكان ما فقد يبعث على الملل.

المستطيل: يرمز إلى التغيير والإبداع والمو، وهو أكثر ملائمة في أماكن العمل من المربع لتعريضه على التفكير الإبداعي.

المثلث: هو الأكثر تهريضاً على الشعور بالضيق النفسي من بين الأشكال المعلقة، لكن المثلث متساوي الأضلاع يكون أقل إزعاجاً من المثلث ذي الزوايا الضيقة. وعندما يكون المثلث كبيراً ومتطاولاً فقد يعطي شعوراً بالنمو والقوة والتطلع إلى القمة.

الكرة: قد تبدو كاملة كالدائرة، لكنها تجسدها ثلاثي الأبعاد يجعلها أكثر احتواءً، كما تقتقر إلى الثبات لارتباطها اللاشعوري بالدرجة الدائمة.

الأسطوانة: تضي شعوراً بالرسوخ والثبات والصعود نحو الأعلى، المكعب: يبدو رتيباً كالمربع، وهو شديد الاستقرار والثبات ويعطي شعوراً بالطمأنينة.

المخروط: يعطي شعوراً بالحركة الصاعدة نحو الأعلى، ولكن إبعاده بالثبات قد ينقلب إلى انقباض إذا وُضع على جنبه، فيوحى حينئذ بالدرجة.

عندما يتخلل الخط المستقيم بعض التفاوت في السماكة فهو يعطي شعوراً بأنه طبيعي ويعيد عن التكلف.



المحنيات المتوازية تضي إحساساً بالحركة حتى مع تماثل سماكتها والمسافات الفاصلة بينها.

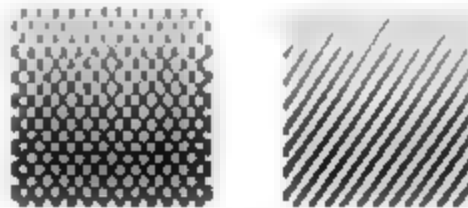
التواري المنتظم بين الخطوط المتماثلة في السماكة والمسافات الفاصلة يعطي شعوراً بالرتابة والنظام.



التفاوت العشوائي في سماكة الخطوط والمسافات فيما بينها يعطي شعوراً بالتشويش والفوضى، أما التفاوت العشوائي في المسافات الفاصلة فقط فيعطي شعوراً بالحركة.



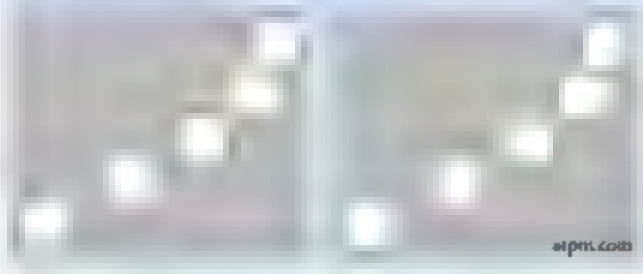
التدرج في تغير سماكة الخطوط والمسافات الفاصلة بين الخطوط المتوازية يعطي شعوراً بالعمق، ويرداد هذا الشعور عندما تتقاطع الخطوط المتوازية قطرياً لتشكل شبكة متدرجة.



لوحى الخطوط أحياناً بشكل الحركة وانجهاها، وهي حيلة تستخدم عادة في الرسوم الكرتونية.



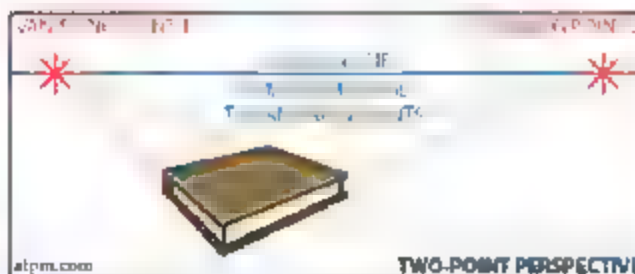
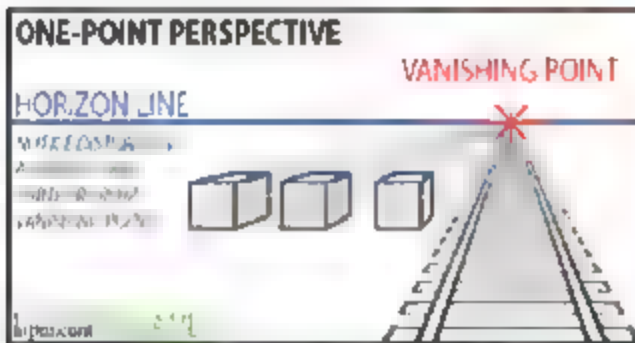
إن مجرد تدوير هذه الحسلة من المربعات حول محورها يعطينا شعوراً بالحركة كما في الصورة على الشمال بينما نشعر باستقرار الصورة الأخرى.



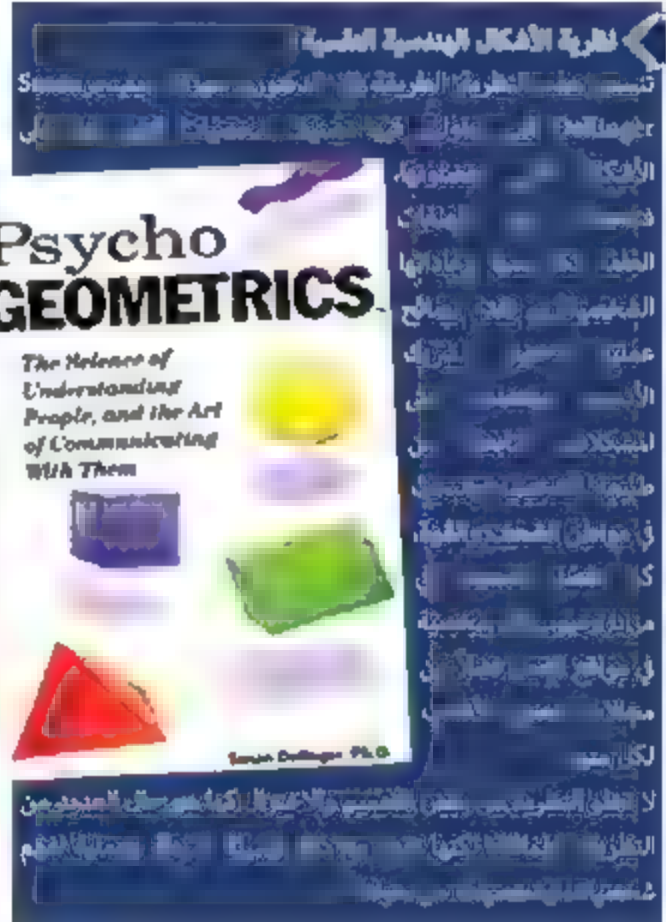
المنظور الهندسي

واجه الرسامون الأوائل مشكلة نقل صورة العالم الواقعي بأبعاده الثلاث إلى لوحة ثنائية الأبعاد، فكانت اللوحات والرسوم الأولى تفتقر إلى العمق، إلى أن اكتشف الإغريق هندسة المنظور القائم على مبدأين رئيسيين، وهما: تبدو الأشياء الأقرب أكبر حجماً، وتُخفي الأشياء الأقرب ما يقع وراءها من أشياء.

عندما ننظر إلى سكة حديدية تمتد إلى الأفق نجد أن القضبان المتوازيين يلتقيان في نقطة بعيدة، وهي نقطة تقع على خط الأفق الفاصل بين الأرض والسماء، ويمكن للرسام أن يمد من هذه النقطة التي تسمى بنقطة التلاشي خطوطاً شعاعية وهمية تسمح له برسم الأجسام ثلاثية الأبعاد بطريقة تجعلها واقعية، كما يمكنه استخدام هذه الخطوط الشعاعية التي تقود العين لا شعورياً إلى المركز كي تلفت النظر إلى شيء ما.



الهرم: يبدو أكثر استقراراً من المخروط، وهو يعطي مثله شعوراً بالصعود، لكنه يوحي بالسحق والانضغاط إذا قل ارتفاعه عن طول ضلع قاعدته. وقد تذكرنا رؤيته بالعديد من المفاهيم التي تمثل لها لغوياً بالهرم، كالتطبيقية الاجتماعية والتدرج الوظيفي والوصول إلى القمة.

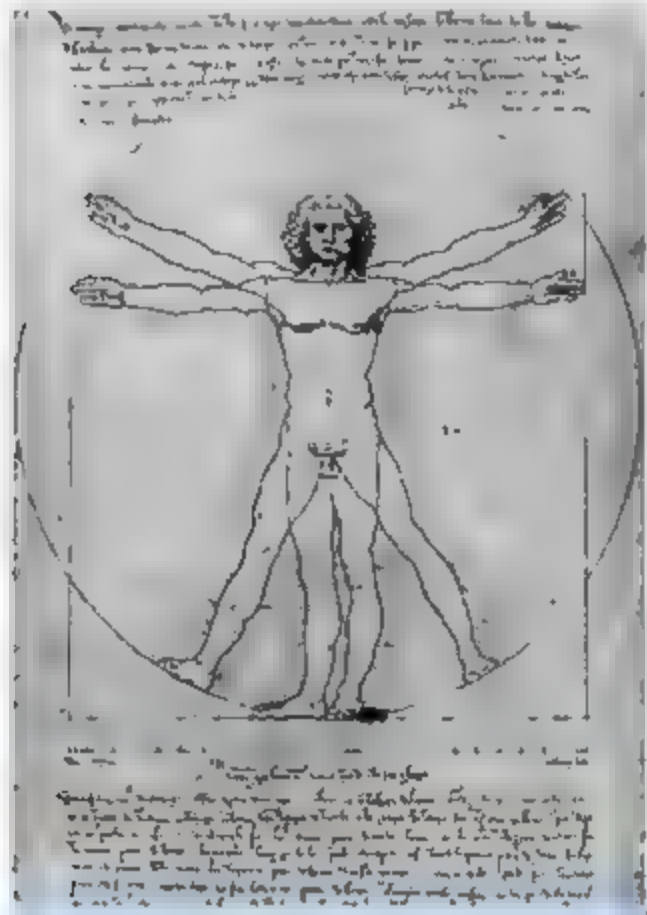


الغرافولوجي Graphology

هو علم تحليل الشخصية عبر دراسة خط اليد، وقد بدأت بوادره بالظهور في مطلع القرن التاسع عشر على يد علماء النفس الفرنسيين وتطور بقوة خلال القرن العشرين حتى باتت معظم الشركات في فرنسا وألمانيا تعتمد عليه للتنبؤ بشخصية المتقدمين إلى وظائفها، كما تلجأ بعض أجهزة الاستخبارات إلى تحليل توقيعات وخطابات الزعماء والمعارضين لاكتشاف شخصياتهم ونواياهم.

يقوم هذا العلم على قواعد وأسس متعمق عليها انطلاقاً من حقيقة التأثير المباشر للنظام العصبي للمركزي على الطريقة التي نكتب بها، فطريقة رسم الدوائر والزوايا وحجم الخط والمسافة بين الحروف والانضباط بالسطر وتسميق والعشوائية ومستوى الضغط على الورق هي كلها عوامل تكشف عن شخصية الكاتب وشعوره.

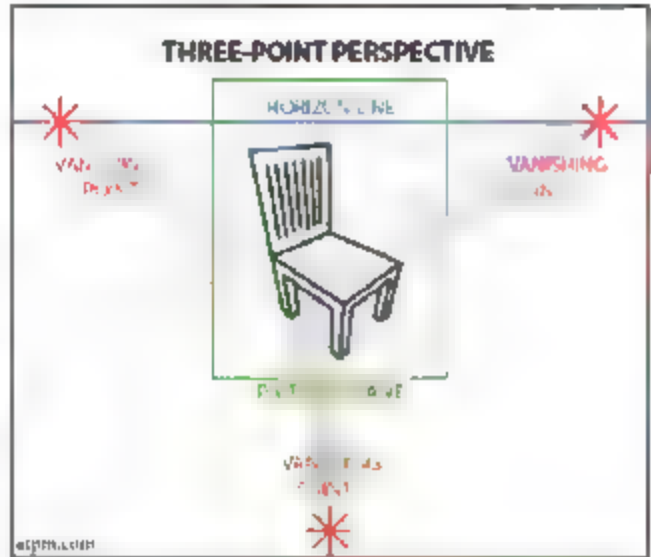
والاكتشاف المدهش في هذه المتتالية هو أن تمثيلها هندسياً أدى إلى ظهور أشكال هندسية مألوفة في الطبيعة بدءاً من الانكشاف الحثوي إلى ملامح الوجوه وتقسيم أجساد البشر والحيوانات والعشرات وتوزيع أوراق النبات والأزهار. بل إن الكثير من التنصت للمعمارية الرائعة بُنيت باحتمال هذه النسبة التي ترتاح إليها العين البشرية قبل أن يرد ذكرها على لسان إقليدس، وما زال العلماء حائرين بين احتمال أسبقية اكتشاف القدماء للنسبة الذهبية رياضياً وبين استلزام عي الفنان هذه النسبة من الجمال الطبيعي حتى أبدعت الكثير من الآثار المدهشة في اليونان ومصر وأفريقيا وأمريكا اللاتينية؛ والتي نراها اليوم في أهرام الجيزة ومعبد البارثينون وكاتدرائية نوتردام، وحتى في توزيع مقاعد الهيئة العامة للأمم المتحدة في نيويورك.



يُظهر هذا المخطوط تحليل ليوناردو دافينشي لأبعاد جسد الإنسان وفق قاعدة المتوسط الذهبي.

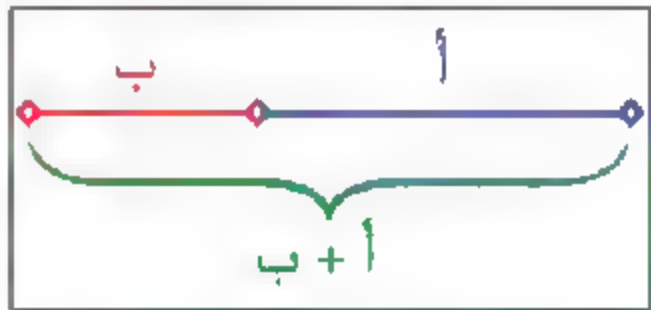


ولتجنب التشويه الحاصل عن استخدام نقطة واحدة، يستخدم الرسامون والمهندسون عادة نقطتين أو ثلاث من نقاط التلاشي للحصول على صور أكثر واقعية.



قاعدة النسبة الذهبية Golden Ratio

قبل نحو 2300 سنة؛ ورد ذكر النسبة الذهبية للمرة الأولى في تاريخ الرياضيات، وذلك في كتاب "العناصر" للرياضي الإغريقي إقليدس، وتُحسب هذه النسبة بمساواة نسبة طول الجسم كاملاً للجزء الكبير منه مع نسبة طول الجزء الكبير للجزء الصغير.



أ + ب إلى أ مثل أ إلى ب

وفي القرن الثالث عشر الميلادي قرر العالم الإيطالي فيبوناتشي البدء بحساب مجموع العددين صفر وواحد، ثم انطلق بحساب متتاليته عبر جمع نتيجة آخر عملية مع آخر عدد استخدمه، ومع احتساب نسب هذه المتتالية استخرج مجدداً النسبة الذهبية (أو المتوسط الذهبي) التي يُرمز لها بالعرف اليوناني "فاي/Φ" وتساوي 1.618.



الفصل الثاني

الجمال والفن

بينما يقترون المنظر نفسه لدى شخص آخر بحادثة للتجار مرعبة تجعله عاجزاً عن النظر، وربما لا يكتمل جمال المرأة في عين رجال البداية إلا إذا وضعت ذلتها وخضيت يديها بالعنائه بينما يشمئز الرجل الحضري من هذه الرينة.

وقد أثبتت التجارب أن لأعمال الفنية التي تُقدم إلى مجتمع لم يحظ بقدر كاف من الحضارة المدنية قد يجدوها مفتقرة إلى الكثير من اللغات الفنية. فالدائقة الفنية تتأثر بمجتمع والبيئة المحيطة. والنظرة البعيدة تتناسب طرذاً مع التراكم الثقافي للمجتمع، كما أن العمل الفني القادم من مجتمع متخلف حضارياً لا يلقى القبول غالباً في المجتمعات الأكثر تحضراً.

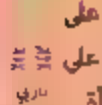


تبدو مقاييس جمال المرأة متناقضة للغاية بين الشعوب، فالإبانيون يفضلون المرأة النحيلة القصيرة وذات الأقدام الصغيرة، بينما يميل الأوروبيون إلى المرأة الطويلة الرشقة ذات الأكتاف



العريضة، ويرغب بعض الأفارقة في المرأة ذات البشرة الأكثر سواداً والأفقر شعراً والأكثر اكتنازاً بل يعيب بعضهم على المرأة خلو بشرتها من التشققات والوشوم الغائرة. وقد يتطرف بعض أهالي بورما فيجبرون الفتيات على وضع حلقات معدنية في رقابهن وزيادة عددها خلال النمو لتطول الرقبة إلى حد يراه الآخرون مرعباً كما يرتكب البعض في الصين جريمة تشويه أقدام الصغيرات بعشرها في أحذية ضيقة حتى تحرم من النمو لاعتقادهم بأن الجمال مرتبط بصغر القدم!

لكن عوالة الإعلام الغربي -الأمريكي تحديداً- ساعدت على تقليص هذه الاختلافات وتعميم مقاييس الجمال الغربي على



العالم كله مع أنها ترتبط أصلاً بالتكوين الجسدي للمرأة البيضاء، مما يدفع الكثير من الفتيات في جنوب شرق آسيا إلى تغيير ملامحهن وبسبب أجسادهن بزيادة الطول وتشقير لون الشعر وتوسيع العينين.

ينتازع الجمال لثان من مجالات المعرفة الإنسانية هما الفلسفة والعلم التجريبي. إذ تبحث "فلسفة الجمال" في الجمال من جهة تصورات الإنسان عنه وإحساسه به وتقييمه له، وذلك عن طريق التأمل النظري الفلسفي الذي لا يغلو من التأثير بالعوامل الشخصية والبيئية المحيطة. أما "علم الجمال" فيوظف التجربة في أبحاثه؛ مثل عرض العمل الفني على عينات من الناس لتلقي آرائهم ووضع شروط للجمال بطرق إحصائية.

ومع أن معظم فروع المعرفة قد انفصلت عن الفلسفة في العصر الحديث، كالتفصيل الجمال عنها مكوناً علم الجمال "الأستطيقا"، إلا أن كبار الفلاسفة المعاصرين ما زالوا يدعون نظرياتهم الخاصة بشأن الجمال الذي يعد أحد القيم الفلسفية الكبرى منذ عصر الإغريق، وهي الحق والخير والجمال.

ما هو الجمال؟

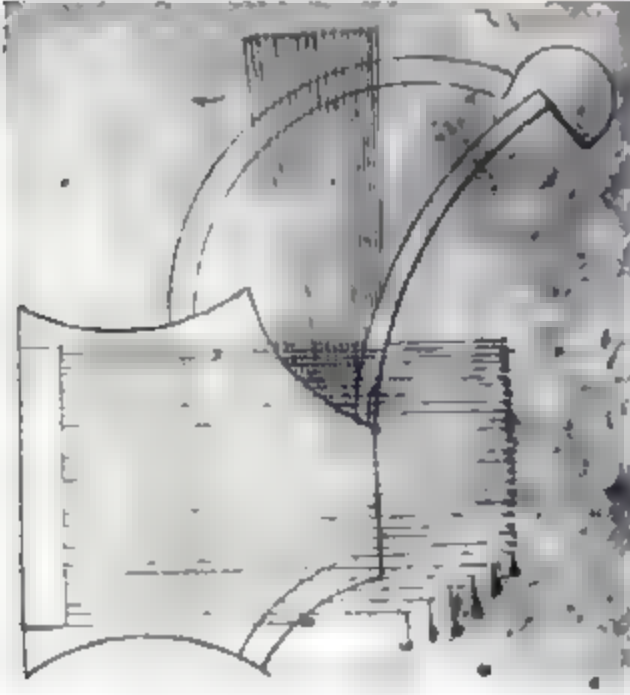
اختلف الناس قديماً حول الجمال من جهة وجوده أولاً ثم مقاييسه وأحكامه، فالفلاسفة يتجاوزون حدود الحس إلى جوهر الجمال وعقله التي لا تتأثر بعوامل الزمان والبيئة، ويعتمدون في أبحاثهم إما على عقولهم المجردة إن كانوا عقلانيين أو على العاطفة كالمثاليين والمتصوفة، لكنهم مع ذلك لم يتفقوا؛ خصوصاً مع دخول علماء الكلام (الذين يستدلون على نصوص الوحي بالمطلق) مجال البحث. فانقسمت الآراء لدى القدماء بشأن طبيعة الجمال ووجوده من حيث كونه مستقلاً عن الذات الإنسانية العارفة، ومن حيث أصله والحكم عليه بين مؤيد لدور العقل أو الوجدان وبين من يعطي الحق في إطلاق صفات الجمال والتفويض إلى الوحي.

مع انتقال مركزية الحضارة في العصر الحديث إلى الغرب؛ أصبح البحث التجريبي هو الحكم في كل العلوم، فأبكر الكثير من الفلاسفة المحدثين الوجود المستقل للجمال وعدوه تابعاً لإدراك الإنسان، فلم يعد الجمال أكثر من صفة يضيفها الإنسان على الموجودات دون أن يكون لها وجود خارج الذات المدركة.

لكن معظم الفلاسفة المعاصرين مالوا إلى نقد الاتصافين معاً. فاستقلال الجمال عن الإنسان يحول الجمال إلى فكرة باهتة ومجردة، وأما جعله تابعاً لإدراك الإنسان فيقصره على الانفعال الذاتي والنسبي لكل فرد، لذا أدخلوا المعيار الاجتماعي كعامل إضافي يؤثر على أحكام الإنسان على الجمال.

بناءً على ذلك، يمكننا القول إن أحكامنا الجمالية نسبية ومتغيرة، فهي تتأثر بالعوامل النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية لكل منا، وقد يجد أحدهنا في منظر الماء المتساقط من الشلال متعة بصرية لا تضاهي،

فاشتهر بالعزف على آلة القانون التي طورها وله كتاب "الموسيقى الكبير"، وكان يرى في الشعر والرسم فوالب جمالية تترك الأثر نفسه على النفس الإنسانية، وعُرف عن ابن سينا العلاج بالموسيقى، كما جعل أبو حيان التوحيدي من الطبيعة الجميلة المسبب الأول للفنون.



صورة من مخطوط كتاب "الموسيقى الكبير" للفناني

وفي التراث الصوفي: يصبح الجمال محوراً لفلسفة الوجود كلها، حيث يستمد مقام الإنسان لارتقائه في عالم المحسوسات من كونه انعكاساً للجمال الإلهي، بل لا يرى الصوفي في مكونات الوجود سوى تبهيدات للجمال الإلهي، حتى يرتفع حكم القبح عن العالم ولا يبقى غير حكم الحسن الشهودي. ويسلك الصوفي في طريق وعيه الجمالي مسالك التفكير والإدراك والفن، فالوعي بالجمال الباطني ليس مجرد عبادة يتقرب بها الصوفي إلى الله بل هو تحقيق لذاته في موقع العبودية والأمانة، أما وعيه بالجمال الحسي المتجسد في الصورة فهو وسيلة يتطلبها لبلوغ غاية أسمى في عالم الملكوت حيث يتجرد الجمال عن الصور والمحسوسات.

ويبدو أن هذا الفهم الصوفي قد تصرب إلى أوروبا مبكراً وترك بصمته في رؤية القديس "توماس أكويناس"، فهو يرى جمال العالم من منظور استوائه على جوهر الجمال الإلهي، ولعله حاول الخروج من الخلاف التقليدي بين الاتباعين المثالي والمادي معاً فعزف الجمال بأنه ما يجعل الأشياء تسرنا سواء بالنظر إليها أو التفكير فيها ذهنياً.

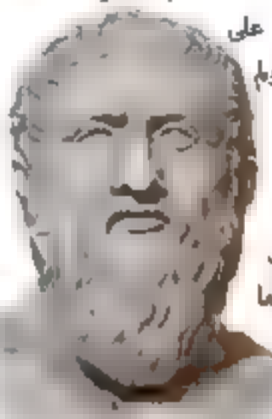
لكن الخلاف بين المادية والمثالية استمر إلى العصر الحديث؛ ففي

أي هذا الشاكي وما بك داء... كن جميلاً تر الوجود جميلاً
إيليا أبو ماضي



تطور فلسفة الجمال

كما هو الحال في مباحث الفلسفة الأخرى، تنوعت مواقف الفلاسفة من الجمال تبعاً لتنوع اتجاهاتهم ومذاهبهم، ففي فلسفة "هيرقليطس" للمادية اقتصر الجمال على التناسق والتجانس بين علاقات الأشياء ولم يعد سوى صفة من صفات العالم الموضوعي، بينما رأى الفيلسوف المثالي "أفلاطون" أن الجمال لا يوجد في الأشياء المادية بل يتولّى في عالم المثل، وأن كل خبراتنا الجمالية في الأشياء المحسوسة ما هي إلا معرفة تقريبية لحقيقتها المثالية. وعلى الإنسان -فيلسوفاً أو فناناً- ألا يقف عند الظواهر المادية للجمال بل يسمو بالحب للوصول



أفلاطون

إلى الحقيقة المثالية للجمال، أما أرسطو فجعل من وظيفة الفن محاكاة الطبيعة بصورة معدلة، فالفنان لا يتفقد بتصوير الواقع كما هو بل يحاكيه بصورة أكثر جمالاً لكنه جعل الشعر والموسيقى في درجة أعلى من الفنون البصرية حسب قدرتها على التعبير عن الأحوال النفسية.

في العصر الوسيط؛ رفع الإسلام من شأن الجمال ببعديه الروحي والعملية بعد أن كان مقتصرأ في ثقافة العرب على المرأة والخيال والطباء، فلم يهمل الإسلام البعد المادي البصري في سياق إعلائه من شأن الجمال الروحي كما في الأديان والفلسفات الغنوصية، وبمثل هذا التوازن -بدرجات مختلفة- في فكر بعض فلاسفة ومفكرين وشعراء الإسلام إلى جانب تأثر البعض الآخر بالفلسفات الواردة التي تركت بصمتها في صياح معرفية أخرى.

ونظراً لموسوعية العلماء في ذلك العصر؛ اهتم العديد من الفلاسفة والمفكرين بأشكال عدة من الفنون، فكان الكندي يُرجع الجمال إلى التأثير النفسي بالشئ الجميل من لون ورائحة ولحن. أما الفارابي



القرن الثامن عشر خطأ الفيلسوف الألماني "كانط" خطوة متقدمة على مثالية أفلاطون عندما عزف الجميل بأنه ما يمتع الإنسان لكونه جميلاً حيث تتبع المتعة الجمال وليس العكس، أما "هيجل" فرأى أن الجمال هو الإشعاع الروحي للفكرة التي يحملها العمل الفني، وجعل من تجربة الجمال نقطة التقاء الوعي مع اللاوعي، ثم حاول "شليخ" الجمع بين المادية والمثالية بتعريف الجمال بنقطة التوازن بين ما هو فعلي واقعي وما هو مثالي تخيلي.

ومع أن العلم التجريبي كان قد بدأ بسحب البساط من تحت أقدام الفسفة؛ جعلت قلة من فلاسفة القرن العشرين يطرح رؤى جديدة في فلسفة الجمال، فتخطى الإيطالي "كروتشه" الصراع بين المثالية والمادية رابطاً الجمال بالمدى الذي يعرفه بأنه ظاهرة في عقل الإنسان تنتج الصور الخيالية التي تعبر عن الانفعالات، ورأى أن الفنان القادر على التعبير عن حذسه هو وحده الذي يتجر فناً جميلاً، لكن من يعجز عن هذا التعبير هو مجرد صانع.

أما الفلاسفة الإرجانيون في الولايات المتحدة فأحيوا رؤية سقراط النشعية وجردوا الفن عن قيمه الجمالية ليصبح مجرد غاية لتحقيق أي منفعة حسية، إذ تجاهل "جون ديوي" تفريق أرسطو بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وأعاد الربط بين الفن والحياة اليومية رافضاً فكرة حصر الجمال في المتاحف.

لكن هذا التجريد المجهف للفنون أدى إلى شيوع النزعة الشكلية -Formalism التي تنظر إلى الفن على أنه مجرد صورة معبرة، مما زاد من عزلة الفن عن الحياة بدلاً من العكس. لذا انتقدت الفلسفة الظاهرية Phenomenalism على يد الألماني "هايدغر" هذا التوجه وأكدت على أهمية الإبداع الفني من حيث كونه تعبيراً عن حقيقة الوجود، بحيث يفدو الجمال ميلاً للحقيقة وليس مجرد قيمة للعمل الفني تستهدف إمتاعه، فالفنان لا يندع عمله الفني بمجرد خصومه لمطالبات الفن التشكيلي بل يعبر أيضاً عن حقيقة لها صلة ما بحياتنا ووجودنا، لكن هذه الفلسفة لم تسلم أيضاً من النقد لإغفالها متطلبات التشكيل الجمالي في الفن وقصر دوره على حدود الحقيقة الوجودية "الأنطولوجيا".

في الوقت نفسه أعاد الفيلسوف الأمريكي "والتر ستينز" الاعتبار لفلسفة "هيجل" وأوضح في كتابه "معنى الجمال" أن الجمال هو امتزاج إدراك عقلي بإدراك حسي على نحو يجعل من الصعب تمييز أحدهما عن الآخر، فإذا كان العلم والفلسفة يقومان على أعمال العقل من التصورات والمفاهيم والتجربة فإن الفن هو نتيجة إدراك حسي وعقلي معاً.

أما الفيلسوف الوجودي الفرنسي "جان بول سارتر" فكانت له

إن النفس الحسنة تُولع بكل شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المبتكرة، فهي إذا أرادت بعضها تثبت في فإن ميزت ورأها شيئاً من أشكالها اتصلت وصحّت المحبة الحقيقية، وإن لم تميز ورأها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة، وذلك هو الشهوة، وإن للصورة توصيلاً عجيباً بين أجراء النفوس الساقية

من كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الظاهري



صورة من مخطوط تلويح السبحة

أي إلى الطبيعة التي نجدتها في سلوك المخلوقات الأخرى التي لم تتفلسف أو تتصوف، إذ يؤكد علماء الأحياء على أن الحيوانات تختار شركائها في التنازل بناءً على قوتها وجمال مظهرها، فموسم التنازل تشهد استعراضات ذكورية مأثوفة لكسب قلوب الإناث، وغالباً ما يعطى الذكر الأكثر تناظراً بفرصة القبول، فالتناظر هو مبدأ عام اعتادت عليه نفوس الإنسان والحيوان، إذ يمكن لمعظم الفقاريات أن تُشطر إلى نصفين متناظرين في اليمن والشمال، وحتى الشوكيات البحرية كنجم البحر تملك تناظراً دائرياً مماثل لتناظر الأزهار، لذا ألف الإنسان والحيوان هذه الميزة الجمالية بقصرته، حتى باتت نحللات العسل تألف كسب رذقها من الأزهار غير المتناظرة.

لعل هذا ما يبرر لنا إذن انزعاجنا من رؤية آفة مسجحة، في مقابل ارتياحنا إلى كل أداة أو جهاز أو زخرفة يرهو صانعها بتناظرها المُحكم، ومع ذلك نستحسن توزيع الأعضاء وملامح الوجوه في أجسادنا وأجساد الحيوانات بناءً على البنية الذهبية [النظر ففصل من العين إلى الدماغ]، فالتناظر لمن ينظر من الأمام يظل محكوماً بتوزيع يقارب الأثلاث لمن ينظر من الجانبين، ومهما تفرقت بنا المذاهب والأذواق في اختيار ما هو أجمل، فلا شك في اتفاقنا على أن الطبيعة خلقت على أجمل صورة.

البراجماتية Pragmatism:

مذهب فلسفي نشأ في الولايات المتحدة مطلع القرن العشرين على يد جون ديوي ووليام جيمس، يقوم على مبدأ المنفعة حيث الغاية تبرر الوسيلة، ويجعل القيم والأخلاق نسبية فليس للحبر والشر في منظوره أي وجود مستقل عن مصلحة.



وليام جيمس

مواقف متفلتة، إذ كان يعزف الفن في بداية تشكل منهجه الفكري بأنه خلقي وسيط مادي (لوحة مثلاً) ليكون معادلاً لموضوع جمالي متخيل، أما التذوق الفني فهو تأمل الموضوع المتخيل من خلال الوسيط المادي، لكنه توجه لاحقاً إلى ربط الجمال بالمسؤولية والالتزام، ناقضاً بذلك مقولة "الفن للفن" التي جردت الفنون عن أي رسالة سياسية أو قيمة أخلاقية ووجدت في ما بعد العدالة تربة خصبة للانتشار، وقد ساعدت مواقف سارتر وجراثمة على موعلة مفهومه للفن الملئزم وخصوصاً لدى الفنانين اليساريين حول العالم.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية: انطلقت موجة ما بعد العدالة في مجالات الفكر والأدب والفنون، وقدمت نقداً لاذعاً لتراث الحضارة الغربية منذ عصر النهضة وصولاً إلى حداثة القرن العشرين، وتجلت فنياً في أعمال لامت إلى الجمال بصفة بهدف التمرد والتعبير عن حالة الضياع والعدمية التي انتهت إليها العدالة.



سارتر

وأناحت هذه الموجة للفلسفة البحث عن قيم أخرى ترتبط بالجمال حتى باتت من المألوف أن يبحث الفيلسوف في "القيح".

إد يرى "ستيس" أن القبح ليس بالضرورة ضدًا للجمال كما يتضاد الخير والشر في فلسفة الأخلاق. فقد ينشر القبح في نفوسنا متعة جمالية، مثل منظر بركة من الماء القذر في لوحة فنية متناصفة، فاللوحة بجمالها تترك انطباعاً جمالياً حتى مع قبح أحد عناصرها.

كما يمكن أن يوظف الفنان القبح في عمله الفني لتحقيق رمزية ما، فيكون القبح مقصوداً لذاته كعنصر دلالي في العمل، كأن يبرز الفنان في عمله شيئاً مقزراً بهدف التعبير عن قيمة ما أو الربط البصري مع شيء متشخص في الوجود الواقعي يرغب الفنان في الكشف عن مساوئه، وهذا أمر مألوف في فن الكاريكاتير أيضاً، لكن إذا لم يؤد القبح أي وظيفة جمالية أو رمزية مقصودة صار قصوراً وعبثاً، وهذا ما نجده في الكثير من الأعمال الفنية المدرجة ضمن بعض توجهات ما بعد العدالة.

لذا يرى بعض المفكرين والنقاد أن ما بعد العدالة فشلت في أداء دورها النقدي لأعطاء العدالة وتجاوزت حدها لتقع في الترجسية والعدمية، وقد بدأت بالفعل موجة فكرية وفنية جديدة مع مطلع القرن الحادي والعشرين تحت مسميات عدة مثل "الثقافة الإلكترونية" و"ما بعد بعد العدالة" لتحاول بناء الثقافة على أسس أكثر تواضعاً بالمقارنة مع طغيان العدالة، وأكثر تعقلاً وإنسانية بالقياس إلى ما بعد العدالة.

يستخدم فنه أحياناً للانتقام من بعض النساء اللواتي عرفهن، فعندما كان يختلف مع إحداهن أو يضيق بها ذراعاً؛ يبدأ بشويه ملامحها في لوحاته، غير أنه في الوقت نفسه غلد قرية "غارنيكا" الأسبانية عندما عبر بقصه عما رآه من المجازر التي أحدثها الدكتاتور "فرانكو" سنة 1937، فلفن علاقة أصيلة بالمقاومة، إذ سبقه الإسباني "فرانيسكو غويا" إلى رسم الثين وعشرين لوحة تحت اسم ويلات الحروب، وخصص إحداهن لدعم مقاومة الإسبان ضد غزو نابليون، كما رسم الفرنسي "أوجين ديلاكروا" لوحة "الحرية تقود الشعب" دعماً للانتفاضة التي مهدت لقيام الثورة الفرنسية.



لوحة غارنيكا لبيكاسو



مع أن القرد يبدو قبيحاً في نظر معظم الناس بسبب لمقارنة اللاشعورية مع وجه الإنسان؛ قد تبدو هذه الصورة الفنية جميلة للوهلة الأولى، أو يمكن أن ندفع أنفسنا لإعادة النظر إليها مرة أخرى ونكتشف حقاً أنها جميلة، والأمر نفسه ينطبق على الكثير من الأشياء التي تثير اشمعنا لأسباب فطرية تستلزم نقورنا مما هو ضار وقذر، لكن إعادة النظر في التفاصيل قد تقنعنا بأن صور العشرات والزواحف تنطوي على الكثير من الدقة والتناسق والألوان البديعة.

لماذا فارس الإبداع الفني؟

يقسم علماء النفس المعاصرون كل ما يصدر عن الإنسان من أفعال إلى قسمين: فهو إما نابع له أو الآخرين فيسمى عملاً، أو مجرد حدث رائد عن الحاجة فيسمى لعباً. وقد يثير الحكم على أي فعل بناء على هذا التقسيم خلافاً كبيراً بين الناس، فاللعب بالورق مثلاً يُعد لدى البعض لهواً رائداً ومضيعة للوقت، بينما يرى فيه آخرون رياضة عملية وشعباً للهمة بعد عناء العمل وتقوية لأواصر العلاقات الاجتماعية بين اللاعبين، لذا ينظر البعض إلى ممارسة الفن أيضاً على أنها مجرد لطف لا جدوى منه، بينما يصر الفنانون على أن الإبداع الفني حاجة ضرورية للإنسان، ويقر النقاد بأن تذوق الفن هو أحد أسس مظاهر الروح البشرية.

ومع اعتقاد عالم النفس البريطاني "سيرل بيرت" بأن الفنان يمارس نوعاً من اللعب عندما يبدع عمله الفني؛ فقد أعطى اللعب نفسه قيمة ومعنى، كالطفل الذي يلعب للتنفيس عما بداخله من طاقة كتمة، أو للتعويض عن حاجة تهفو إليها نفسه ويعجز عن تحصيلها أو للتخلص من عبء القلق والخوف من شيء ما في داخله.

وبالعودة إلى سير كبار الفنانين قد نكتشف أجوبة أخرى، إذ يرى الناقد البريطاني جون ريتشاردسون أن الرسام الشهير "بيكاسو" كان



كيف يحدث الإبداع الفني؟

في عام 1983؛ أصدر عالم النفس الأمريكي "هوارد غاردنر" كتابه الشهير "أطر العقل" Frames of Mind، ويميز فيه بين سبعة أنواع من الذكاء هي: الذكاء البصري المكاني، النحوي التعبيري، المنطقي (الرياضي، الحيوي الطبيعي، الذاتي الوجودي، التفاعلي الاجتماعي،

طويلة قبل أن ينجموا في إبداع أعمالهم، فلم يبدع فان جوخ أعماله المشرقة في فرنسا إلا بعد استمتاعه لساعات طويلة في الحقل، كما درس بيكاسو الفنون البدائية ورسوم الأطفال ليدع لوحاته التكعيبية، أما هنري ماتيس فاستمد إلهامه من رخارف الأرابيسك العربية بعد زيارته للمغرب.

بناء على ذلك، يستند الفنان خلال ممارسة عمله الإبداعي على مخروته البصري والشاعري في الذاكرة طويلة الأجل، وربما يشترك حسه للمرهف وعينه المدربة وعقله الواعي في معالجة الصور التي تتداعى من ذاكرته بعمليات واعية أو غير واعية لتشكيل عمله الفني، وقد تنوعت الآراء منذ عصر الإغريق في تفسير العملية الإبداعية لتصل إلى خمس نظريات رئيسة؛ نُجمها فيما يلي:

1. نظرية الإلهام والحدس: دعى إليها أفلاطون معتقداً أن الفنان ملهم يوحى إليه من ربات الفنون أو آلهة الإلهام Muses. كما اعتقد بها عرب الجاهلية الذين قالوا بوجود شيطان لكل شاعر يستلهم منه شعره، واستمرت إلى ما بعد الإسلام كما ورد عن الفرزدق، لم آمن بها فنانون المرحلة الرومنطيقية في أوروبا الحديثة متجاهلين دور التربية والتدريب في تنمية الحس الإبداعي.

2. النظرية العقلية: يؤمن الناقد النمساوي "إرنست فيشر" بأن الإبداع الفني عمل واع لا يمكن للمفيدة أن تقوم به بمجرد الإلهام دون تدخل الجهد المخطط.

3. النظرية الاجتماعية: يرى أصحابها أن الفن ليس عملاً فردياً بل هو نوع من الإنتاج الجماعي يخضع للمعايير الحضارية التي همسه قيمه الجمالية، والفرض عالم النفس "يونغ" أن اللاشعور الجمعي يتم توارثه عبر الأجيال متضمناً الموهبة الفنية.

4. النظرية النفسية: كان "فرويد" يرى أن الفنان يتعد عن الواقع لأنه يعجز عن تجاهل رغباته المكبوتة، فيمارس الفن للتنفيس عن حبه للثروة والشهرة والجس ويعيد عرس هذه الشهوات في صورة جديدة يراها الآخرون انعكاسات ثرية للواقع، ويعتقد أنصار هذه النظرية بأن الفنان أقرب إلى المريض بالعصاب، ويربطون بين القلق النفسي والفن استناداً إلى تجارب فان جوخ وبيتهوفن ودوستوفسكي، لكن التاريخ يقدم الكثير من الأمثلة لفنانين أسوياء عقلياً ونفسياً.

5. النظرية التأثيرية الانطباعية: يؤكد الفنانون المؤمنون بها على أنهم لا يخططون مسبقاً للصورة النهائية لعملهم الفني، بل يُترك الأمر للانطباع الداخلي الذي يتكشف تدريجياً خلال التنفيذ.



والذكاء البصري الحركي، وبناء على هذا التقسي أصبح من الصعب القول بأن شخصاً ما أذى من شخص آخر، بل ذكاؤه النوعي في مجال ما هو أكثر من ذكاء الآخر في المجال نفسه، وقد يكون هذا الآخر أكثر ذكاء في مجالات أخرى من الأول.

افترق علماء النفس في نسبة أسباب الذكاء إلى الفطرة أو البيئة المحيطة، لكن معظمهم يتفق في العصر الحديث على

وجود استعدادات كامنة لأحد أنواع الذكاء أو أكثر

منذ الولادة، وهي قابلة لتطور مبكراً لدى الأطفال التوايح، أو تحتاج إلى بعض التدريب للوصول بها إلى مراتب متقدمة، وفي الوقت نفسه يمكن اكتساب أنواع أخرى من الذكاء بالهمة العالية والتدريب المتواصل، مما يعني تداخل العوامل الداخلية والخارجية معاً في تكوين الذكاء لدى الإنسان.

إذن يتمتع الفنان بذكاء بصري يميزه عن الآخرين، وعندما يُطلب منه تنفيذ عمل فني - كرسم لوحة أو تصميم بناء أو ديكور - فإنه يوظف دافقته الفنية وذكاءه البصري ومعرفته المسبقة بقواعد المهنة لإبداع عمل يحقق المواصفات الجمالية المطلوبة، لكن هذا العمل "المهني" قد لا يحقق شروط ما نسميه بالإبداع الفني الراقى الذي يهر الكثير من الفنانين على أنه لا يتحقق -أو لا يكتمل- بناء على الطلب، فالفن نشاط إبداعي لا يقتصر أثره على ما يتركه الفنان على اللوحة أو المسحوق أو الفيلم؛ بل يتمثل أولاً بما يعرض في نفس الفنان ليتمكن من التعبير عن رسالته من خلال العناصر الجمالية للشكل واللون والإيقاع، وقد يتبع الذكاء البصري قدرة على التجريد والتحليل والتركيب الفراغي، لكن ارتفاعه في مراتب الإبداع الفني لا بد أن يتكامل في نفس الفنان مع خياله الواسع ومرونته العقلية وإحساسه المرهف.

بتطلب الإبداع الفني استجابة قوية في نفس الفنان لما حوله، فقد يقف عدة أيام أمام اللوحة البيضاء دون أن يتمكن من البدء بترجمة أفكاره ومشاعره على بياض اللوحة، ثم تأتي الانطلاقة الملهمة في لحظة ما دون سابق إنذار، وربما بعد أن ينجز عددًا كبيراً من المخططات المبدئية sketching والدراسات الأساسية قبل أن تنضج الفكرة، لذا اعتاد الرسامون الكبار على تثقيف أنفسهم بصرياً لفترات



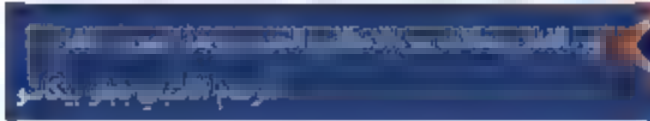
"الفنان هو ببساطة ذلك الإنسان الذي يمتلك القدرة والرغبة لتحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي"

الفيلسوف البريطاني هيربرت ريد

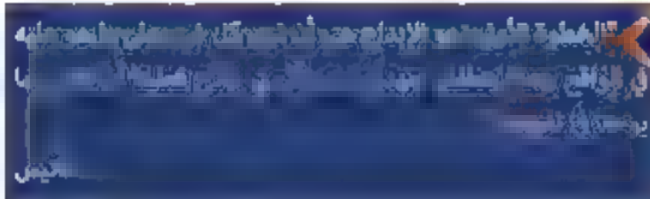


منحولة يونانية تظهر ألهم الإلهام النسمه

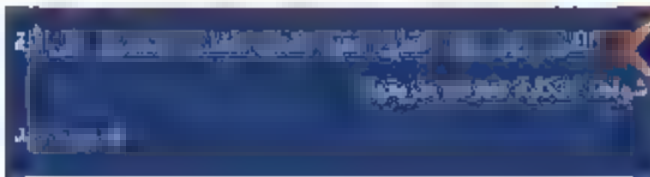
"إن متعتي هي الكشف عن كل الحقائق بأسلوبى الخاص في الفن".
الرسام الأسباني سلفادور دالي



"يجب على الفنان ألا يكتفي بتدريب عينه ويده، بل روحه أيضاً كي تزن الألوان بميزانها الخاص"
الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي

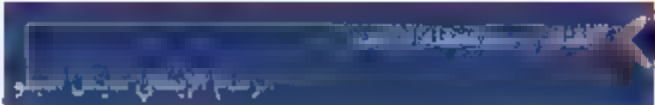


"إن الشيء المهم هو الإبداع ولا شيء آخر يهم. الإبداع هو كل شيء".
بيكاسو



كيف نتذوق الفن؟

عندما يشاهد أحدها صورة أو عملاً فنياً بديعاً فقد يستمتع به لأنه يجد فيه منقذاً لانتعالاته الهائجة، أو تحقيقاً لرغبة لم تتحقق، أو إشباعاً لعريضة يعجز عن تلبيتها بالطرق الطبيعية، أو حتى محرصاً على استرجاع الذكريات الجميلة. لذا يعلق سكان المدن صوراً لمشاهد طبيعية خلابة على جدران بيوتهم ومكاتبهم لإرضاء ميلهم الطبيعي إلى الاستمتاع بالطبيعة، أو لاسترجاع بعض الذكريات الجميلة التي



"عندما أتمكن من الشعور بالموضوع أرسمه في ثلاثة تكوّنات متباينة أو أكثر، ثم أعود إلى الطبيعة وأحيل إليها كل تكوين، وأحاول بذلك أقصى جهدي لأصل إلى الدرجة التي لا يمكن بعدها وضع أي تفاصيل أخرى، وإلا فإن خاصية الحلم في العمل الفني سيتم فقدانها".

فان غوخ



يربط إدراك اللوحة الفنية والتعامل معها بجوارب الإنسان وخبرته، ففي لوحة صقور الليل Nighthawks للفنان الأمريكي "إدوارد هوبر" على سبيل المثال يمكن أن يثير مشهد الأشخاص الجالسين في المقهى شعوراً بالغربة والوحدة والكآبة، أو يدفعنا لاسترجاع ذكريات تتعلق بأحداث متنوعة كالعثور على مقهى دافئ في ليلة باردة أو ربما ذكريات مشحونة بالعاطفة إثر لقاء محبيب إلى النفس لمسي مقهى ليلا مشابه.



تعود إلى الأيام الخوالي، وقد يعلق البعض صوراً لأحيائهم الذين يعيشون بعيداً عنهم أو غارقوا الحياة ليشرحوا بشيء من التعويض عن فقدانهم، بينما يعشق المتديون صوراً للمعابد والمساجد التي يتولون إلى الحج إليها.

هناك فئة أخرى من الناس تميل إلى منح ما يرون من الصور والألوان صفات شخصية، فالمنددة العالية تبدو لهم كشخص مهيب شامخ الرأس، وطائر البوم كرجل حكيم ناسك، وقد ينسبون إلى البحر صفات السقوا والغضب، وإلى جدول الماء الرقة والرومانسية، كما يثير لديهم اللون الأحمر مشاعر عاطفية جياشة أو يسيل له نعابهم كمن يشتري فاكهة الفريز الباضجة، وهذا الصنف من الناس يتفاعل بشدة مع كل ما يراه من صور ومشاهد حتى لو كانت على شاشة التلفاز، فقد يتألم لمشهد عنيف، أو يتمايل مع حركة حصان يقفز فوق الحواجر.

كان النقد الفني المتأثر بالواقعية الكلاسيكية -منذ أفلاطون وحتى عصر النهضة- لا يعّد الفن جميلاً إلا بمطابقتها للواقع. ومع ظهور المدرسة الشكلية في القرن التاسع عشر لم تعد قيمة العمل الفني مقتصرة على محاكاة الواقع بل في التنظيم الشكلي للعناصر الفنية من كتل وأشكال ومساحات لونية، مما أتاح للفنانين التمرد على الفن التقليدي وإطلاق العنان لإبداعاتهم، وابتدأ تذوق الجمال منفصلاً على قدرة المرء على قراءة العمل الفني واستكناه رموزه.

في الربع الثاني من القرن العشرين؛ أدى التطور في طب الأعصاب إلى اكتشاف المسارات العصبية التي ترتبط بالجماليات البصرية، مما سمح لنا بفهم الأثر الذي تحدثه اللوحات الفنية المختلفة والفرق في إدراك كل منها، فالمناطق التي تثيرها اللوحات التجريدية في المخ تختلف عن تلك التي تثيرها لوحات الوجوه والطبيعة، ففي اللوحات التجريدية لا ترتبط الألوان بأشياء محددة ولا تشخص شيئاً معروفاً لدى المشاهد بل هي مجرد خطوط وبقع لونية، أما اللوحات التشخيصية التي تعمل أنوارها وخطوطها موضوعاً ما (وجه شخص أو طبيعة صامتة مثلاً) فتثير المنطقة البصرية الرابعة في قشرة الدماغ. وقد تثير اللوحات التي تتبع المدرسة الوحشية في الفن نظام المراقبة اليقظة في الفصين الأماميين للمخ.

هذا التفاوت في إثارة مناطق متعددة من المخ ينعكس على طريقة إدراكنا للوحة، فاللوحة التجريدية مثلاً تدفع المخ إلى تجميع الخطوط التي تراها العين ومحاولة تشكيلها في صورة موضوع معروف وقابل للفهم، ويختلف هذا التشكيل حسب رؤية وخلفية وذكريات كل شخص بعينه، وقد يتوحد المتلقي مع الفنان في حال التعمق خلال تأمل العمل الفني، أو يستشعر المزاج النفسي للفنان أثناء إنجازه.

في عام 1879 اكتشف فلاح أسباني كهف ألتاميرا Altamira بجدرانه المطلية بالرسوم، فلم يلق سوى التكذيب من علماء الآثار الذين لم يؤمنوا بقدرة الإنسان في العصر الحجري القديم على الرسم، وأتهم المكتشف بالاحتيال لئلا يند إليه الاعتبار بعد وفاته بعشرين سنة من وفاته، إذ اكتشفت رسوم مشابهة في فرنسا وشمال أفريقيا وقدر عمرها بنحو 11 ألف - 19 ألف سنة.

وفي عام 1940: اكتشف بعض التلاميذ في غانات لاسكو Lascaux الفرنسية كهفاً عملاقاً يعود تاريخ رسومه إلى حوالي 17 ألف سنة، وهو أشبه بمعرض فني يحتوي على نحو 2000 صورة مختلفة، كنوع مواضعها بين الخيول والغزلان ووحيد القرن والإنسان. فبدأ العلماء بعدها بتاريخ وتصنيف هذه الرسوم وربطها بالتطور الحضاري للجنس البشري حيث شهد القرن العشرون الكثير من الاكتشافات في كهوف أوروبا الشرقية وروسيا وأفريقيا والهند والصين وأستراليا، ويتكون معظمها من أشكال تخطيطية للحيوانات والطيور وأعمال الرعي والصيد مع بعض الرسوم الخيالية لكانات بشرية وأشكال غير مفهومة، إلى جانب الكثير من طبعات الأيدي، كما رسم بعض سكان الصحراء الكبرى في الجزائر رسوماً لنساء رافصات قدر عمرها بنحو 7000 سنة.



كهف لاسكو غرب

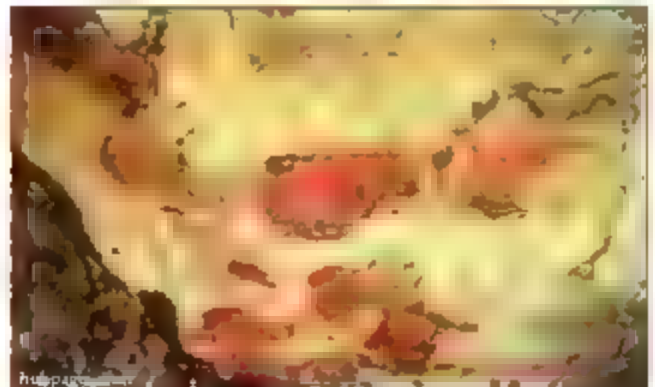
عندما خلق الله تعالى الإنسان الأول "آدم" عليه السلام علمه مسميات الأشياء، وأذن له بالنطق والسمع والإبصار في وقت واحد، فاقرنت الصورة بالكلمة منذ مولد البشرية.

وفي الروايات الإسرائيلية والمندائية غير المؤكدة، أنزل الله على نبيه آدم أول الصحف لموحى بها إلى البشر ما يعني وجود الكتابة منذ فجر البشرية. وفي حديث ضعفه الألباني ورواه ابن جرير عن النبي صلى الله عليه وسلم أنزل الله على شيث بن آدم خمسين صحيفة ثم أنزل على أخنوخ -وهو إدريس عليه السلام- ثلاثين صحيفة، وأخنوخ بن يرد بن مهلايل بن قينان بن يانش بن شيث بن آدم هو أول من خط بالقلم.

ووفقا للإسرائيليات وقصص الفرس التي لا يمكن تأكيدها ولا نفيها، فإن مهلايل كان أول ملوك البشر، حيث أسس مدينتي بابل والسومس الأقصى وحصنها جيدا لحماية الناس من جنود إبليس، ثم دخل في مواجهة عسكرية مع إبليس وجنوده من مردة الجن والغيلان، فانتصر البشر وفر إبليس ليضع عرشه على الماء في أقصى البحار ويؤسس مملكته بعيدا عن الناس، وما زال هو وجنوده يمارسون الوسوسة والتصليل للإيقاع بين البشر وإبعادهم عن طريق التوحيد.

وإذا عدنا إلى التاريخ المدون وعلم الآثار فلن نجد الكثير من الإجابات عن مصر القدمين الأوائل على هذه الأرض، ويرى العلماء أن تفرق البشرية إلى شعوب وقبائل أدى إلى تعقد أماط الحياة وتراكم أشكال المعرفة، حتى بدأ الإنسان بالميل إلى التعبير بأساليب جديدة، إما نتيجة حاجة إبداعية في نفسه أو رغبة في نقل معارفه وخبرته إلى الآخرين، فلم يعد يكفي لسانه وبدأ باستخدام كفيه وأصابعه.

وإذا أخذنا بالحسبان رسومه الأولى على جدران الكهوف؛ فستضع الرسم في مقدمة الفنون السبعة التي أبدعها الإنسان من حيث الظهور.



كهف ألتاميرا

الصورة بين الدين والأسطورة

قد لا نجد في القرآن الكريم وصفاً تاريخياً مفصلاً لمسيرة الدين والأسطورة، لكن معظم المفسرين يرون أن الانحراف عن التوحيد ظهر مبكراً، فعندما حزن الناس في أرض بابل على وفاة أحد رجالهم الصالحين وكان يدعى "ود" أقنعهم إبليس بصناعة تمثال لتخليد ذكره، وتكرر الأمر مع أربعة آخرين من الصالحين، ثم أقنع إبليس العبري التالي بأن هذه التماثيل قد صنعت لتعبد فأصبحت أولئنا مقدسة.

وقد أتى ذكر أسماء هؤلاء الرجال في قوله تعالى {وَقَالُوا لَا تَذَرُنْ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنْ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا} [نوح: 23]، حيث بعث الله نبيه نوح عليه السلام لدعوة الناس إلى التوحيد، لكن معظمهم لم يؤمنوا به بالرغم من معاولاته التي استمرت ألف سنة إلا خمسين عاماً، فأغرقهم الله بالطوفان.

استأنفت البشرية بعد الطوفان تناسلها وتشعبت إلى شعوب وقبائل، ومع نهاية العصر الجليدي وبدء تشكل الحضارات والمدن؛ أخذت العرافات والأساطير مكانها الرسمي والروحي في كيان الدول وعقول الشعوب، لتطمس في أغلب الأحيان ما يتركه الأبيييه من آثار الوحي والشرائع السماوية، حتى لم يُبق لنا أسلافنا من تراثهم سوى ما يستدل به المؤرخون اللادينيون على أصالة العرافة والطوطمية والوثنية في الوجدان البشري بدلاً من الإيمان.

وبما أن الدين يشكل حاجة طبيعية وفطرية لدى الإنسان؛ سعى القادة في معظم الحضارات إلى التواطؤ مع الكهنة والسحرة لتقديم أطر جديدة للعقائد بما يتناسب مع مصالح شياطين الجن والإنس، فكان لا بد من بناء المعابد الباذخة لإحاطة مُلكهم بمظاهر الهيبة، واحتلت الصور والأيقونات والتماثيل مكاناً بارزاً في شعائرهم الدينية لتحقيق المكانة الرفيعة للكهنة وتساعدتهم على تبسيط عرافاتهم وإبرالها من عالم الغيب (الميتافيزيقيا) إلى العالم المحسوس، حيث لم تكن الكتابة قد اخترعت بعد، فجعلوا تماثيل الآلهة في غاية الإبهار والروعة والفضامة لإرهاب العوام واستعبادهم، فضلاً عن أنسنتها وتقريبها من مستوى العامة لتشجيعهم على ارتكاب المحرمات التي تشاركهم فيها الآلهة ولإقناعهم بتقبل هفوات الكهنة والطغاة التي تبدو تافهة في ميزان الصراعات الكبرى التي تدور بين الآلهة نفسها.

ووفقاً للروايات الإسرائيلية والحديث الضعيف المروي عن أبي ذر فقد كان إدريس عليه السلام أول من مارس الكتابة واستخدم الأبجدية، لكن علم الآثار يشير إلى أن حروف الأبجديات المكتوبة اشتقت من الصور والرموز التي سبقها اللغات الهيروغليفية،



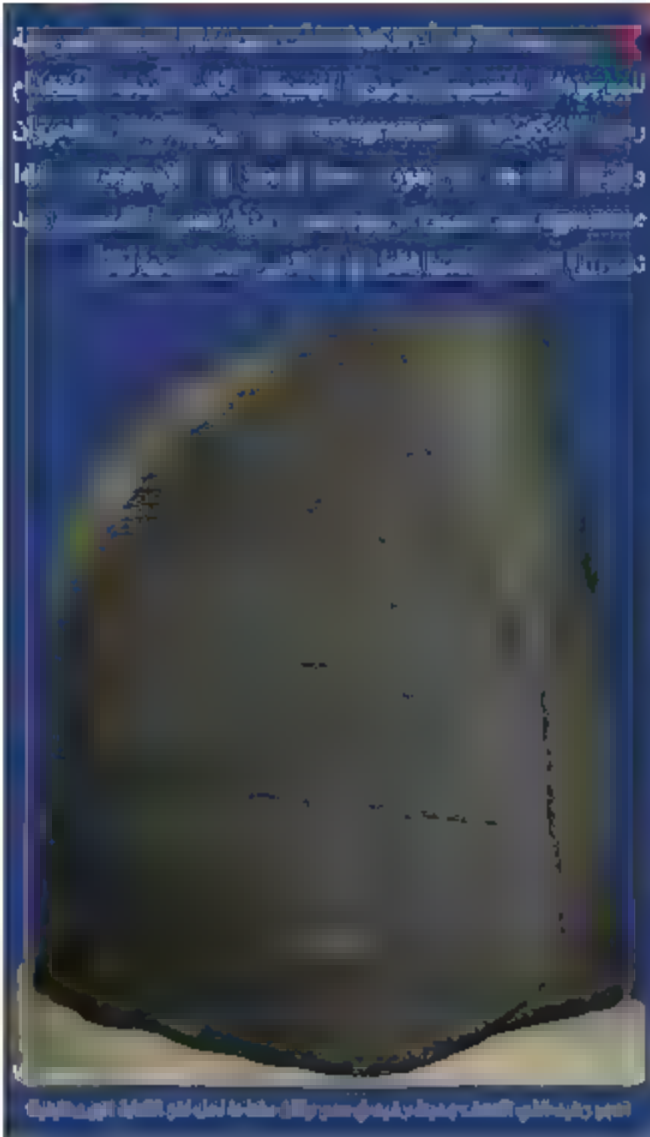
اختلف المؤرخون حول تصنيف الفنون الجميلة التي عرفها الإنسان، لكن التصنيف الشائع اليوم هو الذي ينسب إلى الإغريق، ويتضمن ستة فنون، هي: النحت، الرسم والرخفة، العمارة، الموسيقى، الإيماء والرقص، والشعر، ثم أضيف إليها فن سابع في القرن العشرين وهو فن السينما.



الشامان هو سلف الكاهن، وكان حاضراً في الكثير من الشعوب والشاغل الوثنية مدعياً التواصل مع عالم الغيب وامتلاك قوى خارقة كالشفاء والعصبة من بكوارث والحيوانات المفترسة، وقد يكون مشعوذاً وعلى علاقة بشياطين، وله طريقتة الخاصة في ابتكار العلاقة الروحية بالغيب تموت بموته، ثم يليه شامان آخر ويبتكر عرافاته الخاصة، أما الكهنة فشكّلوا لاحقاً طبقة مستقلة في المجتمع تعيش في المعبد وتتمتع بسطة روحية وسياسية، وهي تنقيد بالخرافات العامة المتبعة من قبل الدولة أو القسلة.

امرأة شامان في سيبيريا الروسية تعود إلى عام 1908

اشتق لفظ الصورة اللاتيني (imago) من أصله اليوناني "أيقونة" Icon الذي يعني المشابهة والمماثلة، فبات المصطلح في اللغات الأوروبية يعني التمثيل المصور للأشياء بالتشابه المنظوري، سواء كانت ثنائية الأبعاد كالرسم والتصوير، أو عجيبة مثل النقوش البارزة والبعث كما اعتمد اللايتينيون مصطلحي الخيال simulacrum والشبحية phantom ويعنيان تصوير الأموات لمنحهم حياة جديدة، وتداول الإغريق أيضاً مصطلح النظرة regard الذي يجعل من النظر شرطاً للحياة بدلاً من التنفس، وتبرهن هذه المعاني على ما تحمله الصورة من قوة في معتقدات الشعوب منذ قديم الزمان.



حيث ظلت الشعوب على أميتها واحتفظ الكهنة والمتقذون بأسرار الكتابة التي سُميت بالرموز المقدسة، ويرى المؤرخون أن المعارف لم تتطور لتصبح علوماً بالمعنى الاصطلاحي إلا بعد تحرر الكتابة من القيود وإشاعتها بين الناس، فالعلم والحضارة يديتان للصورة الأولى التي شكلت رموزاً يُداول ويُحفظ بها العلم لتضيف إليه الأجيال التالية.

ووفقاً للرؤية العلمانية التي تعتمد تفسيرات تاريخية ما زال معظمها في طور الافتراض، يقول الفيلسوف الفرنسي "باشلار" "إن الموت قبل كل شيء هو صورة وسيبقى كذلك"، فإذا كان الإنسان الأول "البدائي" قد تطور عن مخلوق غير عاقل ليجد نفسه هاماً في عالم الطبيعة القاسية فإنه سيعيش صراعاً دائماً مع الموت الذي يعيه بعقله المتطور أكثر من العيونات الأخرى التي لا تدرك مفهوم العدم، لذا حاول التغلب على مخاوفه بالجوء إلى الصورة، فصوّر أمواته بالرسم على الجدران ونحت التماثيل، وهيد الأيقونات الطوطمية لدفع شر الوحوش والأمراض وكوارث الطبيعة، واتخذ رموزاً ترتاح إليها نفسه كرسماً للحماية من العيون الشريرة.

ونظراً لغياب التدوين قبل ظهور الكتابة السومرية؛ تنكر هذه الرؤية العلمانية أي بُعد ديني لوحيد حتى لو لم يكن من مصدر إلهي قبل دعوة النبي إبراهيم عليه الصلاة والسلام لبني الوثنية في العراق، ثم يبدأ الخط الزمني للأديان التوحيدية مباشرة مع النبي موسى عليه السلام ومن جاء بعده من أنبياء بني إسرائيل، وذلك بالاستناد إلى التاريخ الذي وضعه كتبة التوراة من أخبار اليهود إيل السبي البابلي لكن الدعوات التوحيدية لقيت مقاومة عنيفة من قبل الوثنيين أينما وجدت، فعبادة الفرعون-الإله كانت قد رسخت في نفوس المصريين، حتى قضى الآلاف منهم نحو ثلاثين سنة من أعمارهم في بناء قبره الهرمي كي تعرج روحه بعد موته وتساfer مع إله الشمس "رع"، وذلك وفقاً للرواية التاريخية الشائعة، كما استعبد الإسرائيليون وثنيتهم بصناعة جعل ذهبي فور غياب نبينهم بالرغم مما رأوه من معجزاته قبل الخروج من مصر، ولم تلبث دعوة المسيح عليه السلام أن طعمت بوثنية مختطة فور غيابه؛ فأعيد تفسير سيرته منذ ولادته من غير أب ووصولاً إلى "صلبه" و"قيامته" من القبر، ليصبح تجسداً للإله الهابط إلى الأرض بهدف الفداء.

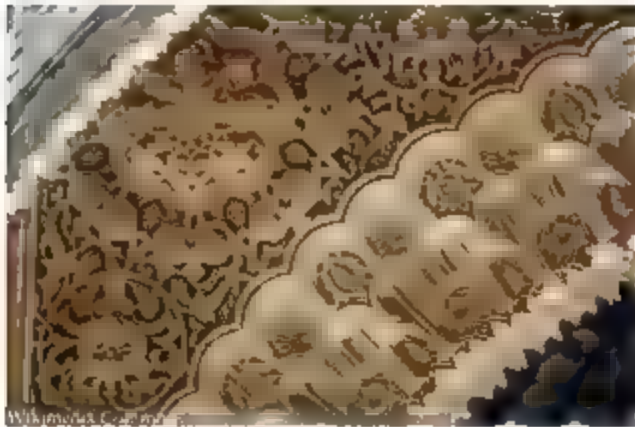
بعد 313 سنة من ميلاد المسيح، أصدر الإمبراطور الروماني قسطنطين الكبير مرسوم ميلان الذي يعترف بالمسيحية، ولم يتنه القرن الرابع حتى أصبحت دين الدولة الرسمي وفقاً لرؤية اليهودي "بولس" لثالوث وعقيدة المخلص، فتشربت العقيدة الجديدة رواسب التراث الإغريقي والروماني بما يحمله من اعتقاد بالطبيعة المزدوجة للإنسان الطامح إلى المشاركة في الوجود الإلهي.

يقعوا في الحرج ألع سفهينهم فأبى، وظلوا يسأومونه بالتنازل عن سنة وراء سنة وهو يأبى حتى سألوه شهراً واحداً فقط غير أنه لم يغير موقفه، فقالوا نول أنت إذن هدمها فهدن لا نهدها أبداً، فبعث معهم وقدأ من قلادة جيشه فهدموا اللات.

وروى ابن سعد في كتابه "الطبقات" عن المغيرة بن شعبه قوله "فدخلت ثقيف في الإسلام، فلا أعلم قوماً من العرب، بني أب ولا قبيلة، كانوا أصبح إسلاماً ولا أبعد أن يوجد فيهم غش لله ولا كتابه منهم".

برزت عظمة الإسلام في بساطته وموافقته للفطرة وتنزيهه عن عوالم المادة والصور، وكانت معجزة النبي صلى الله عليه وسلم الكبرى هي الكلمة الحق ممثلة بالقرآن الكريم، وهو الكتاب الذي أعجز العرب والعالم عن الإتيان بمثله فصاحة ونظماً وهداية وكمالاً، ولم تكن المعجزات والكرامات المادة التي أجراها الله لنبيه كانشقاق القمر وتسييح الحصى إلا إجابة لطب العقول القاصرة عن استيعاب عظمة الكلمة في القرآن.

ومع بقاء جوهر الإسلام ممثلاً بنصوصه التي تكفل الله بحفظها من التحريف والانحلال؛ شهد التاريخ الإسلامي انشقاقاً مبكراً للفرق التي تأثرت بالروافد الثقافية المجاورة، فعادت الصور والتمائيل للحضور سواء بحجة الزينة أو التقديس، إذ لم تتحرج بعض فرق الشيعة والتصوفية من استعادة الموروث القديم لتصوير الأولياء والصالحين، في دلالة واضحة على دور الصورة في تكريس الانحراف العقدي، وإلى درجة سعي الإنسان الحثيث لتأويل النص الديني الصريح في التحريم.



جانب من زخارف قصر الحمراء في الأندلس

لكن الثقافة الإسلامية العامة ظلت محافظة على المفهوم الإسلامي للفن المجرد عن تصوير ذوات الأرواح، مما رفع من شأن الفنون الأخرى كالزخرفة والنقش والعمارة، فلم يكن الفن الإسلامي مجرد وسيلة للتمتع بالجمال، كما لم يكن الفنان المسلم مجرد مبدع يحاول خنق عمل فني يضاهي به خلق الله تعالى، بل كان فناناً وحرفياً في آن

ومع أن الديانة اليهودية كانت تحرم الصور والتمائيل فقد أُميد توظيف الفكر الوثني الإغريقي والروماني لتصوير الأيقونات المسيحية، ولقي هذه التوجه معارضة وانشقاقاً داخلياً تطور إلى حد الثورة لتعطيم الصور، إلى أن حرم الإمبراطور البيزنطي "ليو الثالث" عبادة الصور والأيقونات عام 726 وقام بتعطيم مثال المسيح المشرف على مدخل قصره، لكن قوة الصورة الدينية كانت قد تحكمت في قلوب العامة الذين رفضوا القرار بشدة، فقامت ثورة شعبية في بيرنطة وحملات عسكرية قادمة من اليونان، وانبرى العديد من رجال الدين للدفاع عن عقيدة تقديس الصور مثل يوحنا الدمشقي الذي كتب ثلاث رسائل في وجوب تكريم الأيقونات المقدسة.

انسعت هوة الخلاف بين روما وبيزنطة (القسطنطينية) حتى هدد البابا بعرمان الإمبراطور البيزنطي من الاعتراف، واستمر حظر الصور معمولاً به إلى أن تراجع عنه المجمع المسكوني في نيقية عام 787 بمرسوم ينص على أن "الإجلال الذي يُقدم للأيقونة يصل إلى النموذج"، أي أن الصورة تتماهى مع النموذج نفسه من المسيح والعذراء والملائكة والقديسين، وهي الفكرة الوثنية نفسها التي وُلدت منذ نعت الإنسان أول صنم ليقدهه تقرباً إلى الله قبل بعثة النبي نوح عليه السلام.

استمر هذا الخلاف بين تأييد ومعارضة مع تداول السلطة بين الأباطرة، وكان مسألة تقديس الصور كانت على رأس قضايا الصراع واكتساب الولاء وتحريك الثورات والجهوش، وهو ما تجدد أيضاً في العصر الحديث مع قيام حركة الإصلاح الديني (البروتستانت) في القرن السادس عشر وسعيها إلى البيت النهائي في الأمر، لكنها لم تتمكن أيضاً من القضاء على تعلق الناس التاريخي بالصور وانتهت إلى انشقاق جديد في الكنيسة.

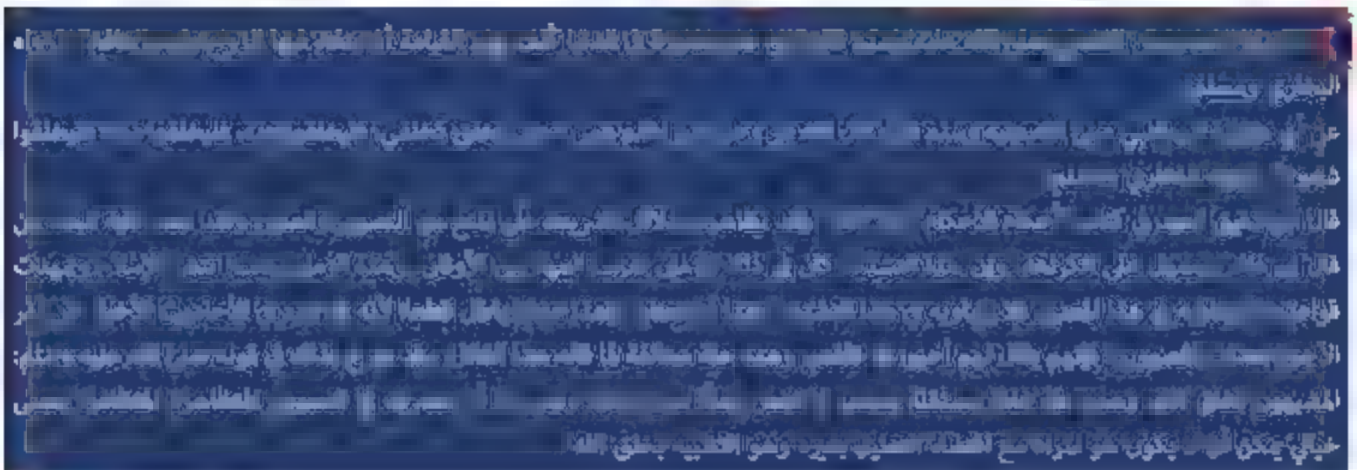
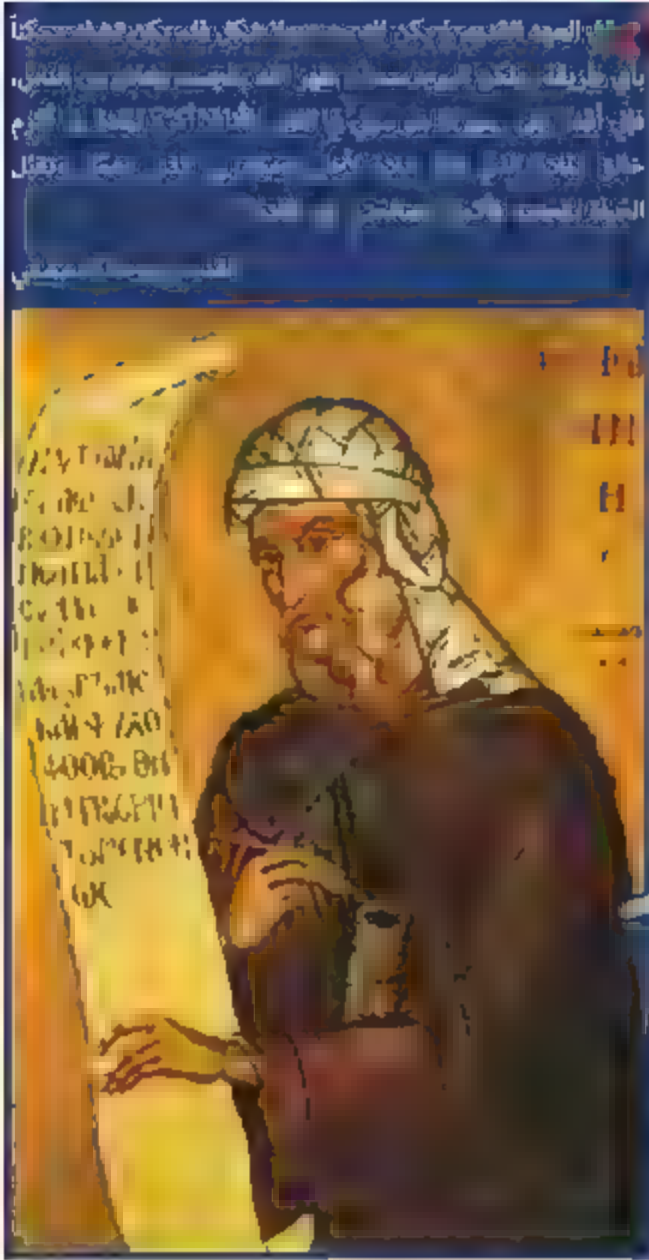
أما في جزيرة العرب؛ فلم تحظ الصور باهتمام كبير إذ كانت الثقافة شعبية أمية ويلعب الشعر فيها دوراً رئيساً في حفظ التاريخ والمفاخرة بين القبائل والضغط على الخصوم، ولم يعرف العرب تقديس التماثيل والصور إلا بعد أن جلبها عمرو بن لحي من جيرانهم الرومان في الشام.

وفي القرن السابع الميلادي تجددت دعوة التوحيد مع رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وكان من أبرز ملامحها إصراره على كسر الأوثان وطمس الصور وهدم الأضرحة بالرغم من تسامحه مع ما يحتنقه الناس في عقائدهم الخاصة، ومع أنه أبدى مرونة كبيرة في مفاوضاته مع الوثنيين وأهل الكتاب لعقد اتفاقيات الصلح والهدنة والأحلاف؛ غير أنه لم يتساهل في تطبيق عقيدة التوحيد عندما بدأت القبائل بالوفود عليه لإعلان ولائها بعد فتح مكة، إذ حاول وفد ثقيف إقناعه بترك وثهم "اللات" مدة ثلاث سنين دون أن يكسره كي لا

معاً، يعمل رسالة سامية ويسعى لصناعة أداة لها قيمة استعمالية مفيدة وتعمل في الوقت نفسه قيمة جمالية لفتع النظر، لذا لم يبق الفن الإسلامي حبيس المناحف والقصور ودور العبادة، بل تجلّت مظاهره في كل قطعة يقتنيها المسلم في بيته وعمله، فالجمال في الإسلام ليس قيمة مجردة بعد ذاتها، بل هو وسيلة للإبداع والتأمل والعبادة.

وبالعودة إلى أوروبا التي شهدت نهضة ثقافية شاملة في القرن الخامس عشر؛ كان الإنسان قد تبوأ موقع الصدارة في الكون بعد إزاحة المسيح-الإله المتجسد في الصور والأيقونات، فاستعيد الفن الإغريقي للإنسان المثالي المقارب للإله، وزفج الفن الكلاسيكي من شأن العقل وما تقع عليه العين من جمال معسوس، وسرعان ما تمادى هذا التمييع للدين إلى إحلال العلمانية والإلحاد على يد الماركسية والبيتشوية والداروينية، فسقط الإنسان نفسه عن المركز وبقيت المادة، وأصبحت نقطة الارتكاز في عقل الفرد نفسه، ليعبر الفن بدوره عن العبثية والضياغ والعدمية، إلى أن أتاحت التقنية إضحام الصورة في كل مناحي الحياة لتصبح مجردة أيضاً عن الفن نفسه وتغدو أداة طيعة للدعاية والإعلان والتوجيه، وحتى الأسطورة.

في عام 1976، نشر الطبيب والباحث الفرنسي "موريس بوكاي" دراسة عقارية للكتب الثلاث "التوراة والإنجيل والقرآن" في ضوء الدراسات التريفية والنظريات العلمية، ولم تقف نتائج هذه الدراسة عند إثبات صحة كل ما ورد في القرآن الكريم مقارنة بالكتب السابقة فحسب، بل أكدت على أنه مصدر علمي وتاريخي موثوق، ولا سيما فيما يتعلق بالحقال التاريخية التي لم ينقل لنا التاريخ المبدون شيئاً بشأنها.



ثار الفلاحون الفرنسيون عام 1789 بحجة إسقاط مقدسات الكنيسة والاستبداد الملكي، أقام لهم مفكرو الحركات السرية -الذين حرضوا على الثورة- في المقابل مقدسات أخرى، ونصبوا مثلاً -وهو ليس سوى صورة مجسمة- للإلهة الجديدة في باريس وأسحوا إلهة العنق.



رسم يصور مجازع عبادة "إلهة العنق" كما فعلها أحد غلاة الثورة الفرنسية

كان الأوروبيون قد خرجوا للتو من أجواء الحروب الدينية بين الإصلاحيين البروتستانت والكاثوليك، وعندما حاول الفلاسفة إيجاد صيغة ما لإقصاء الدين عن الحياة بررت مشكلة الفراغ الروحي والبحث عن تعويضه، فعادت الصورة مجدداً لتجسيد المقدس في حلة عصرية، وجاءت مظاهر الأبهة في العروض العسكرية ومراسم تنصيب الرؤساء ومجالس الشعب والنصب التذكارية لتتحل محل صور المسيح والعدراء والقديسين والملوك المبهجين، ثم استكملت هويئذ مهمة تأليه نجوم الرياضة والفن بتحويلهم إلى نماذج أسطورية للجمال والصحة والأناقة، بل تكلمت أيضاً بتأليه من يحالفه الحظ من عامة الناس في غضون أيام قليلة عبر برامج "تلفزيون الواقع" واكتشاف المواهب والمسابقات، فدخلت الشعوب في دوامة الإلهاء عبر ثقافة الاستهلاك وتسليع الجسد واستفزاز الغرائز.

أما في عالم الشيوعية؛ فأجبرت شعوب كاملة على الإلهاء وإعلاء شأن المدة، وقد أن نجف دعاء الثوار الذين سقطوا على طريق التحرر من طغيان القيص في روسيا لنقل السلطة إلى يد الطبقة الكادحة؛ لم يلبث رواد الثورة أنفسهم أن تحولوا مجدداً إلى آلهة، فُنصبت تماثيلهم وصورهم في الميادين والشوارع وامكاتب وقاعات الدرس، ليظل الحاكم-الإله حاصراً في أذهان الناس ورقياً على ضمائرهم، فركعت الشعوب لصور لينين وعلو وكيم إيل سونغ، حتى إذا أدرك الموت أولهم خُطت جثته طمعا في تخليد وجوده المادي (صورته) إلى الأبد.

هكذا كانت الصورة على مر التاريخ مصدر قوة وتموّد، وهي اليوم

قسم "ريجيس دويرة" تاريخ الصورة إلى ثلاثة عصور رئيسية:

1. عصر الوثنية الذي ترتبط فيه الصورة بالخرافة والأسطورة، ويمتد حتى اختراع الطباعة في مطلع عصر النهضة الأوروبية.
2. عصر الفن؛ يشمل عصر النهضة كاملاً حتى مطلع القرن العشرين، وتفقد فيه الصورة بعدها العبي لتعمل معاني جمالية وثقافية وسياسية.
3. عصر الرؤية؛ يبدأ مع اختراع الصورة المتحركة لتلفزيونياً وسينمالياً ومن الواضح أن هذا التقسيم قائم على النظرة المركزية الأوروبية، فهو لا يقيم وزناً للفن الذي نشأ وتطور في الشرق بعيداً عن المفاهيم الغيبية قبل أن تنهض أوروبا، وهو ما سيكتشفه لاحقاً في الفصول القادمة



الصورة في عصر الصورة

في عام 1827؛ أعاد الفرنسي "جوزيف نيبس" تجربة الحسن بن الهيثم في عكس الصور داخل صندوق مظلم من خلال ثقب صغير في أحد جدرانه، لكنه أحرز سبق في تثبيت هذه الصورة عندما أسقطها على صفيحة من القصدير مطلية بأكور الفضة، مفتحة بذلك عصر الصورة الثوري.

كان العالم آنذاك يضج بنقلات علمية وانقلابات فكرية وسياسية، ولم تكن القوى البارزة على السطح لتفوّت فرصة اقتناص قوة الصورة الجديدة، فبالرغم مما أحدثته حركة العممة من زلزلة في عقائد الشعوب؛ ظلت عافية التقديس متجددة في الثقافة الجمعية، وعندما

أكثر انتشاراً وأعمق أثراً، فثمة دراسات وتجارب تبحث في كيفية الاستفادة القصوى من قوة الصورة في مجالات الدين والسياسة والفكر والتسويق، وكان علاقة الإنسان البدائية بالصورة لم تتغير كثيراً منذ لعبا أسلافه إلى الرسم على جدران الكهوف وتقديس الأيقونات، ويبدو ذلك حاضراً في التفاصيل الصغيرة عندما يعلق الناس صور من يحبون على جدران بيوتهم، ويحاولون الانتقام ممن يكرهون بتدمير صورهم، سواء برميها إلى حطب المدفأة أو تدميرها في مظاهرة صاخبة أمام عدسات الصحفيين.



نثال لينين ينصب في مدينة سانت بطرسبرغ التي تم تغيير اسمها أثناء حكم لينين إلى لينينغراد

للصورة قوتها أيضاً في التأثير على قراراتنا وسلوكنا، فقد نضيف المبيض إلى قهوتنا لنفورنا من لونها الأسود، أو نسرع في استحسان كتاب نصادفه على الرف بمجرد إعجابنا بتصميم غلافه، وربما نحكم على الناس من خلال أنانيتهم وجمالهم ولون بشرتهم حتى عند اختيارنا لشركاء حياتنا أو تصويتنا على من سيتولى أمور البلاد.

الصورة حاضرة في حياتنا اليوم أكثر من أي وقت مضى، وكثيراً ما نتعامل مع ما تحمته إلينا من رسائل قد لا تروق لنا عندما يُفصح عنها مرسلها، لكنها تنفذ إلى أعماق عقولنا التباطن لتعيث لاشعورياً في أفكارنا وسلوكنا، وعندما تسلح بالقليل من الوعي والمعرفة سنكتشف بسهولة أن قوة الصورة ليست أسراراً مقدسة، وأن امتلاكها ليس حكراً على الحركات السرية والقوى المستبعدة والشركات متعددة الجنسيات، بل يمكن لكل عاقل أن يضعها في مكانها الصحيح؛ بشرط أن يمتلك الإرادة التي جرت العادة على أن تتقاعس عنها الكثرة الباغمة.

الصورة فن ولغة أيضاً، ورؤية حاملة تصفها أنامل رسام أو نحات أو صانع أفلام، وهي قصيدة شعر تُقرض بالألوان، ونحن يُعرّف على وتر من نور، أما متعة النظر إلى الجمال فلا تضاهيها متعة حسية أخرى، لا سيما إذا غالطها النظر بقلب المحب وروحه إلى من يحب، بل هي منتهى أحلام المؤمنين وذروة لذات أهل الجنة، "فما أعطوا شيئاً أحب إليهم من النظر إلى ربهم عز وجل" (رواه مسلم).

الصورة السرية
رومان بورت

"إن عصا الساحر موحودة في كل كاميرا، وعين ميرلي تحولت إلى عدسة. إننا نعيش اليوم في عصر الصورة"
أيلر غانيس

الصورة السرية
الصورة السرية
الصورة السرية
الصورة السرية

"إن المجتمعات التي يتصدر فيها الإلحاد عقيدة الدولة؛ تصح بالدين في جميع مساهماتها"
"ريجيس دوبريه" في كتابه "نقد العمل السياسي"

الحركات السرية

لن تكتمل دراستنا للتاريخ وقوة الصورة ما لم ننفذ إلى خفايا وعقائد وتاريخ الحركات السرية، وهي قضايا لا نجد لها أثراً إلا في الكتب المتخصصة، بينما تتجاهلها الأبحاث العلمية والمناهج الدراسية ووسائل الإعلام. ومن المؤسف أن يساهم بعض المؤلفين والناشطين في تكريس هذا التجاهل بسبب طرحهم السطحي والتجاري لتلك القضايا الجادة.

لرفض الكثير من الجامعات حول العالم اعتماد الرسائل الأكاديمية التي تبحث في الحركات السرية، وذلك بحجة صعوبة العثور على مراجع علمية موثوقة بهذا الشأن، وقد يعود ذلك في الحقيقة لسببين، أولهما سيطرة الحركات السرية على العقل الغربي منذ نجاحها في إشعال الثورة الفرنسية عام 1789 وما تلاها من ثورات، مما سمح لها بالتنفذ إلى مواقع السلطة وصياغة نتائج المكر والتعليم، مستغلة ما تجمعت لديها من ثروات هائلة طوال القرون الوسطى التي احتكر اليهود فيها الإقراض بالربا وتجارة السلاح، وبهذا أصبح من الشائع علمياً نيز أي فكرة تُدين اليهود والحركات السرية التي تعود معظمها إليهم، سواء بالتهديد باللاحقة القنوية -بتهمة معاداة السامية- أو برزع فكرة الخجل من الاعتقاد بما يسمى "نظرية المؤامرة".

أما السبب الثاني فهو قيام هذه الحركات على السرية الشديدة وتهديد معتنقيها بالقتل في حال إفشاء أسرارها، لكن هذا لم يمنع

اسم "بنيجد"، ويُعتقد أن هذا الإله الذي جسده الحركات الباطنية على هيئة "كيش مندس" هو الإله "باقوميت" ندي يجسد الشيطان نفسه.



وتقول أساطير
الفراعنة إن "حورس"
الذي يُصور على هيئة
صقر قد نتج عن تزاوج
إيزيس مع أخيها
أوريريس، وإنه سعى
لانتقام من جده
"سب" الذي قتل
أباه، فأصبحت إحدى
عيبه ليقى
أعوراً بعين
واحدة
تمثل
الشمس.

تمثال فرعوي يظهر أوريريس من اليسار وبجانبه إيزيس وهي ترفع حورس وهي رأسها قرنان
توسطهما الشمس

ولا نجد لهذه الأساطير في مناهج البحث الغربية تأويلات أبعد من الربط فيما بينها وفي ضوء ما قاله كتبة الأساطير نفسها، كما لا نجد لدى المؤرخين والفقهاء المسلمين في القرون الماضية سوى محاولات لفهم ما رواه أهل الكتاب بعد إحقاق وتحريف الكثير، وذلك قبل أن تُكتشف في العصر الحديث الكثير من الأساطير إبان الفتوحات الكبيرة في استفراج الآثار واكتشاف أسرار اللغة الهيروغليفية.

وإذا أعدنا قراءة الأساطير المكتشفة خلال القرون الأخيرة في ظل الوحي فسنجد تطابقاً عجبياً بين رمزية قرني إيزيس المحيطين بالشمس وبين الأحاديث النبوية التي تحظر على المسلمين الصلاة في وقتي الشروق والغروب لأن الشمس تطع وتغرب بين قرني الشيطان.

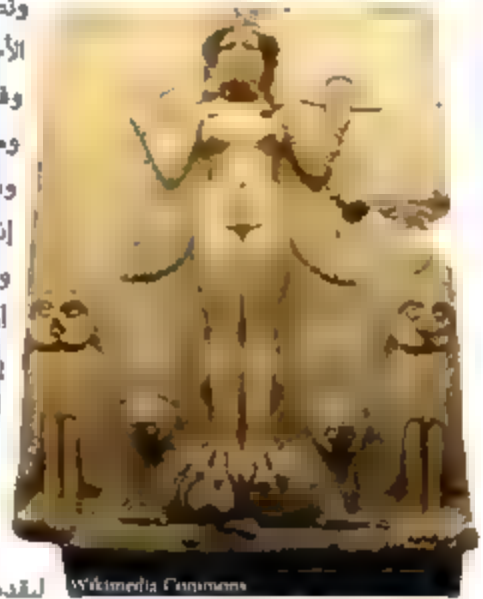
كما نجد تشابهاً كبيراً بين حورس ذي العين الواحدة وبين الأعور الدجال الذي ورد فيه الحديث الشريف (مَنْ يَبْهَثْ نَبِيَّ قَبْلِي إِلَّا حَذَرَ قَوْمَهُ مِنَ الدَّجَالِ الْكَذَّابِ)، أما كيش مندس الذي سُمي باسم "باقوميت" -ويُعتقد أن له علاقة بالعجل الذي صنعه السامري-

الكثيرين من الانشقاق عنها والمحاورة بحياتهم لوضع كتب ومقالات تفضح أدق تفاصيلها، كما نجح البعض بتصريب كاميرات خفية لتصوير ما يحدث داخل معابدها ومعابدها، فضلاً عن نشر العديد من الوثائق والرسائل والمؤلفات التي كتبها قادة هذه المنظمات.

الجدور الشيطانية الوثنية

قبل ميلاد المسيح عيسى عليه السلام بفترة تقارب بين ستة آلاف وأربعة آلاف سنة، كانت الوثنية قد اتخذت طابعاً مؤسسياً متكاملًا تقوم عليه دول وحضارات قوية، وكانت العراق موطن أعظم هذه الحضارات حيث بُنيت الهياكل الكبرى لعبادة "نانا" إله القمر و"شمش" إلهة الشمس و"عشتار" إلهة الزهرة، وعندما بُعث النبي إبراهيم عليه السلام جادل قومه في عبادة هذه الأجرام الثلاثة كما ورد في سورة الأنعام (الآيات 74-78).

ونطورت أساطير عبادة تلك الأجرام لتظهر في أسماء وقصص مختلفة ببلاد الشام ومصر والجزيرة العربية، وانتشرت لاحقاً عبادة الشاني إنانا ودموزي أو عشتار وهون، وغُرف هوز بأسماء عدة مثل أدوتيس ويعل وأوريريس، إلى جانب عشتار التي عُرفت أيضاً بأسماء إيزيس وعشتورت وأفروديت وفيونوس. وتُسخت أسطورة نزول هور إلى العالم الأرضي ليُقدم للبشر الخلاص في أساطير مجوسية فارسية ويهودية



تمثال لعشتار محفوظ في المتحف البريطاني

عبرانية، ثم ظهرت أيضاً في قصة العذراء والابن لدى الرواية النصرانية لقصة عيسى عليه السلام.

تتداخل عبادة هذه الأوثان مع السحر في الكثير من الأساطير المذكورة، ما يعني أن يترك الشيطان بصمته في شاعرها العلنية والسرية، ففي مصر على سبيل المثال اشتهرت إيزيس بالسحر الذي تعلمته من والدها "سب"، وكان لها تاج على هيئة قرنين تتوسطهما الشمس.

أما زوجها وأخوها أوريريس فكانت له روح تُعبد كإله مستقل تحت

تحت طائلة التهديد بالقتل.

إبان الحروب الصليبية نشأت جماعة كاثوليكية تحت مسمى "فرسان الهيكل"، واعتزلت بها الفاتيكان عام 1129 بصفتها حامية للمبجج المسيحيين إلى بيت المقدس، وتلقت مساعدات كبيرة من ملوك أوروبا حتى امتلكت جيشاً ضخماً وأملاكاً وأراضي وفلاح.



الدير فرسان للمسيح في مدينة تومار البرتغالية تم تشييده عام 1160 كمكر للفرسان الهيكل في البرتغال، وهو يشبه القلاع أكثر من دور العبادة.

ويؤكد باحثون عرب ومستشرقون أن فرسان الهيكل اتصلوا بالحشاشين في الشام ومصر وتعلموا منهم أصول الباطنية والتنظيم السري وعمليات الاغتيال والتحصن في القلاع، وبعد استرداد صلاح الدين الأيوبي للقدس انتقل الفرسان إلى قبرص ومناطق أخرى بأوروبا، ووضعوا على عاتقهم مهمة العودة إلى القدس وبناء "هيكل سليمان" في موقع المسجد الأقصى، ومرعان ما تحولوا إلى قوة عسكرية مشاغبة، فقبلاً منهم البابا عام 1312، وحاربهم ملك فرنسا فيليب الرابع بعد ظهور دلائل ارتدادهم عن الكاثوليكية واعتناقهم عقيدة القبالة وعبادة الشيطان "بافوميت"، وأعدم أربعة وخمسين من قادتهم بالحرق وهم أحياء وعلى رأسهم القائد جاك دي مولاي.

وبعد أن صادر الفرنسيون أموالهم وأملاكهم سارع زملاؤهم في بريطانيا للاختباء في السرايب والتحول إلى منظمة سرية، ويقال إن جمعية الصليب الوردي السرية التي ظهرت بألمانيا في أوائل القرن السادس عشر لم تكن سوى إحدى تشكيلات فرسان الهيكل، كما

للإهود كي يعبدوه- فقد عاد إلى الظهور في العصور الوسطى والحديثة كما سارى مع ضرورة عدم إغفال النظريات التي تقول إن السامري هو الدجال نفسه.

الحركات الباطنية

اقتبس أحيار اليهود من الأساطير العراقية الكثير عندما شرعوا في تدوين التوراة والتلمود إبان السبي البابلي، كما اقتبسوا من المجوسية الفارسية قبل أن يعيدهم للملك الفارسي كورش إلى القدس لبناء هيكلهم فجاء بناؤه على هيئة المعابد المجوسية التي تُقدس فيها الشمس، وأخذوا يندبون فيه هموز ويقدمون القرابين للإله يهوه، الذي يكاد يتطابق مع إلهي بعل ومولك.

كانت المجوسية واليهودية المعرقة أيضاً من روافد الفكر الإغريقي بأساطيره وصراعات أولثانه، ومن للملفت أن فيثاغورس وأفلاطون تنمذا على يد اليهود، كما تلقى إغذوكسوس في بابل ومصر أصول السحر، فكان مصطلح السحر باللاتينية "ماجيس" يعني "مجوسي"، وجاء منه اشتقاق الكلمة الإنجليزية magic.

ومن خليط الوثنية والسحر والتنجم نشأت الجماعات السرية التي تدمي البحث عن الحكمة والقوة معاً، فظهرت في اليونان جماعة سرية على يد فيثاغورس، وخرجت من عبادة اليهود مدرسة القبالة بتعاليمها الباطنية التي تغلط السحر بالتصوف وتجعل من الشيطان إلهاً يُعبد تحت اسم "لوسيفر" أي حامل النور.

وعندما وُثِّق لبي الله عيسى عليه السلام اليهود على تعريفهم الوحي وعبادة الأوثان سعى اليهود إلى قتله فرفعه الله إليه، ثم اقتبس اليهودي بولس من الأساطير للمعلية قصة المخلص ليجعل من المسيح إلهاً يُعبد، وحاول اليهودي عبد الله بن سبأ تكرار التجربة نفسها مع المسلمين بتأليه علي، ومع أنه لم يتجح كنجاح بولس بسبب الوعد الإلهي بحفظ الوحي المعصدي فقد وضع ابن سبأ اليزدة الأولى للتدخل اليهودي الباطني في الإسلام، ثم تابع الفارسي عبد الله بن ميمون القداح -ويعتقد أنه يهودي- في القرن الثالث الهجري المهمة وأنشأ جماعة سرية باطنية لمناصرة الإسماعيليين الشيعة.

تطورت الحركة الإسماعيلية حتى نجحت في تشكيل دولة الفاطميين القوية، ونشأت عنها جماعات القرامطة التي دُوِّخت العباسيين وحُرِّبَت البيت الحرام ونهبت المعبر الأسود، كما نشأت عنها جماعة الحشاشين التي أصبحت قلة الجماعات السرية الإرهابية في العصور الوسطى، وانشق عنها لاحقاً النصيريون والدروز.

وكانت لهذه الجماعات مدارس يتدرج الطلاب في مراتبها السبع أو التسع، وهي تنتهي إلى التحلل من القيم والأخلاق والإيمان بالوحي، وتقوم على أخذ العهود على كل من يترقى بكنم الأسرار والتفاني

يُعتقد أن هذه الجمعية كانت وراء تأسيس أول معقل ماسوني في بريطانيا في القرن الثامن عشر، أما التنظيم الأصلي للفرسان فلم يبق له اليوم وجود معلن سوى في جزيرة مالطة.



صورة نشيطات "ياقوتية" رسمها في القرن التاسع عشر الرسام الفرنسي اليهودي إيفان ليفاي الذي متخصص في أعمال السحر

الماسونية

يرغم أتباع الماسونية -وهي المنظمة الأم لمعظم الحركات السرية الحديثة- أنهم ينتسبون إلى جماعة أخوية خيرية بدأت على هيئة جمعية مهنية للبنائين في لندن عام 1356، ولم تكن تتجاوز حينئذ دور النقابة التي يتبادل فيها الأعضاء أسرار مهنتهم، ثم أصبحت جماعة عالمية تحت على الخير والتعاون والأخوة بين البشر بغض النظر عن أديانهم، مما أغرى كبار السياسيين والأدباء والعلماء بالانضمام إليها، لكن هذه الادعاءات لا تقنع إلا المعجبين بالماسونية وأتباعها.

في عام 1723: وضع الدستور الأول للماسونية الذي ينص على هويتها بصفاتها جمعية أخوية تقوم على مبادئ الأخوة والحرية والمساواة وتعلن إيمانها بالهندس الأعظم أي خالق الكون، وكان الدستور يزعم أن الماسونية تعود في نشأتها إلى أبي البشر نفسه آدم عليه السلام ثم تدرجت في تطورها مع كبار الأنبياء والعظماء وصولاً إلى ملك بريطانيا جيمس الأول. وفي عام 1734 قرر الماسوني الأمريكي

بنجامين فرانكلين -وهو أحد مؤسسي الولايات المتحدة- طباعة الدستور الماسوني مع إضافة بعد التعديلات، لتتألف الحدود بين دستوري الماسونية والجمهورية الوليدة

يعترف الماسونيون بعضوية نحو ثلث الرؤساء الأمريكيين في جماعتهم، بينما يرى باحثون أن جميع الرؤساء كانوا أعضاء فيها باستثناء أبراهام لينكون وجون كينيدي، وأن هذين الرئيس تعرضا للاغتيال بسبب تمردهما على المؤامرة الشيطانية للماسونية التي تسعى لوضع العالم في قبضة اليهود.

ويجدر بالذكر أن قوة الصورة الرمزية في اللباني والشعارات والملابس والشعائر قد وضعت أصولها على يد الماسون، إذ تكتسب الرموز لديهم أهمية محورية في التواصل والتشعير فيما بينهم، وفي تحرير الرسائل الخفية وبعث الرهبة في نفوس الآخرين.



الماسونية هي أسس كثيرون من ديانات شتى وأمم مختلفة يعملون لغاية واحدة لا نعهم، مهم إلا قلبون. وهي إعادة بناء هيكل يهود في القدس" استشرى الهوسني ريهارت دوري

المختبرون

يقول بعض الباحثين إن منظمة "الإلوميناتي" (Illuminati) (المختبرون) تأسست على يد اليسوعيين الإسبان (الجزويت) في منتصف القرن السادس عشر لمساندة العاتكان خلال صراع الكاثوليك مع البروتستانت، ثم اتخذت شكلها المعاصر على يد الألماني آدم وايزهاويت في بافاريا (الناطقة لألمانيا حالياً) عام 1776 الذي جعلها امتداداً لحركة الماسونية بدعم من عائلة روتشيلد اليهودية الثرية، ولا تزال هناك شكوك بشأن خلفية وايزهاويت الذي كان أستاذاً جامعياً

يسوعيا حيث يؤكد كثيرون أنه لم يكن سوى يهودي من عبدة الشيطان.

وقد فصل كل من شيريب سيريدوفيتش في كتاب "حكومة العالم الحقيقية" ووليام غاي كار في كتاب "أحجار على رقعة الشطرنج" قصة التعاون بين وايرهاويت والمرايين اليهود لإشعال الثورة الفرنسية وثورة كرومويل في بريطانيا خلال القرن السادس عشر. وذكر كل من المؤلفين الخطة التي وضعتها هذه المنظمة لتوريث قوى العالم في الحربين العالميتين الأولى والثانية وإسقاط الخلافة الإسلامية وتأسيس "إسرائيل".



أدم وايرهاويت

وتحظى "الإلوميناتي" بنفوذ واسع في هوليوود ووسائل الإعلام الأخرى. وتستثمر قوة الصورة في الحضور الرمزي والعلمي لرمورها بعدد لا يحصى من الأفلام والأغاني المصورة.

وهي تناصب الكاثوليكية والإسلام العداء بوصوح على اعتبار أنهما العدوان الأخيران للبدان

يتصديان لمشروعها الشيطاني في السيطرة على العالم. وقد وضع المؤلف دانيال براون روايته "ملانكة وشياطين" عام 2000 - قبل أن تتحول إلى فيلم ذائع الصيت - لتلميع صورة هذه المنظمة بصفتها مجرد جماعة إنسانية تهتم بالعلم التجريبي مما اضطرها للاصطدام بالكنيسة الكاثوليكية المباحضة للعقل في القرن السادس عشر. بل يتصور كاتب الرواية تورط أحد رجال الفاتيكان بتدبير مؤامرة خبيثة لتسويه صورة هذه المنظمة "البريئة" بهدف الانتقام.

ويشيع في السنوات الأخيرة الاعتقاد بالانتماء العديد من رؤساء الولايات المتحدة لتنظيمات فرعية تابعة للإلوميناتي مثل "الجمجمة والعظام" التي نشأت في جامعة ييل معلا، وهم وليام تافت وجورج بوش الأب والابن.

عبدة الشيطان

ينسب كثير من الباحثين نشأة هذه الحركة إلى فرسان الهيكل التي خرجت من تحت عباءتها أيضا منظمات الماسونية والإلوميناتي وتوابعها. وتشارك كل هذه الحركات في عبادة الشيطان "بالغميت" أو "لوسيفر"، إلا أنها تختلف في بعض التسميات والرموز والشعائر الشيطانية.

انتشرت في أوروبا جمعيات عبدة لعبادة الشيطان منذ أوائل القرن الخامس عشر. وظهرت جماعات الألبين والقداس الأسود التي كانت

تقدم القرابين للشيطان مباشرة في معابد خاصة به. وكان اليهود أساذة السحر والاتصال بالشياطين بشروعهم في نشر أسس القبالة للتغلغل إلى العقل الأوربي وإفساده. فتمكنوا من تضليل العديد من الملوك والسلا على درجات مختلفة من إقضاء الأمرار بحسب ما يناسب الشخص الذي يستهدفونه. بينما تصدى لهم ملوك آخرون بالتعاون مع الفاتيكان.

ومع شيوع العلمانية والإلحاد في أوروبا واستنكار وجود الشياطين في عالم الغيب، ظهرت في القرن التاسع عشر جماعات جديدة تعتقد بأنها تتواصل مع أرواح الموت بدلا من الشياطين. وأخذت بعض مبادئها من الفلسفات الشرقية كالبودية والكونفوشيوسية. وهي تلقى رواجاً كبيراً في الغرب اليوم بما يؤكد على نجاح اليهود في إخراج العقيدة الدينية من العقل الغربي، إلى درجة إنكار كل الغيبات وجنوح المتصوفة الغربيين إلى الاعتقاد بوجود أرواح الموت التي تبدو أقرب للحس تجسدا للاعتراف بوجود الشياطين الذين لم يرد ذكرهم إلا في الكتب المقدسة.

لكن هذا لم يمنح البعض من استعادة شعائر عبادة الشيطان في العصر الحديث. وقد أخذت هذه الحركة شكلها المعاصر على يد الأمريكي "أليستر كراولي" في مطلع القرن العشرين. ثم أسس لها "أنطوان ليفي" معبداً في سان فرانسيسكو عام 1966 لتصبح حركة عالمية تجاهر بعبادة الشيطان وممارسة السحر ولارتكاب الفواحش. ويتكفل اليوم كثير من مطربي الروك والميتال ومخرجي هوليوود بالترويج لها.



أليستر كراولي

وبما أن الطلاسم السحرية تتضمن الكثير من الرموز، فلا بد من الإشارة إلى أن قوة الصورة المستخدمة في الأعمال الشيطانية تتجاوز الخصائص النفسية للصورة، لأنها تصبح وسيلة للتواصل مع الشياطين بلغتهم وليس مع البشر. وهي مجالات تقع خارج تخصص هذا الكتاب.



العقب اللاواعي لجميع الشعوب مع ذلك الرموز التي تقدمها وسائل الإعلام برسالتها الخفية، سواء للتمهيد الحقيقي لسيطرة الدجال أو إبليس -وربما كليهما معاً- أو لاستعراض القوة من حيث القدرة على السيطرة ثم نفيها ببراعة.

وقد يصدق التبؤ بعرض قادة هذه الحركات على ادعاء انتساب كبار قادة العالم ومبدعيه إليهم بهدف الدعاية، ثم التلذذ بنفي تهمة سيطرتهم على العالم للشعور بتفوقهم الخرافي حتى مع اضطرابهم إلى نفيه. وهذا لا ينفي إمكان وصولهم بالفعل إلى درجة كبيرة من النموذ، ويتقدر يسمح لهم بالتغطية على انتساب معظم رؤساء الولايات المتحدة إليهم مع الاعتراف بعضوية ثلثهم فقط للتبؤ.

ومع ثبوت تعاضد قوة ونفوذ هذه الحركات في القرنين الأخيرين حول العالم فإن المبالغة في تصور قدراتها هي أكبر هدية يقدمها لها خصومها، وقد يؤدي الاكتفاء بالنموذج الاختزالي في تبسيط هذه الحركات إلى الوقوع في حوة الفكر التأمري المعطى إلى العجز، والذي قد يصل إلى درجة الانهزامية وترقب قدوم المهدي المخلص بدلاً من المقاومة.

لكن الخوف المبالغ فيه من الفكر التأمري والانتهزامية قد يفضي أيضاً إلى تطرف مقابل يدعو البعض للتساهل في مقاومة هذه الحركات التي تسيطر على الدول العظمى بما لديها من أسلحة الدمار الشامل. حيث يسود في الإعلام العربي والإسلامي اليوم خطاب يصر على التهوين بذريعة الخروج من التهويل، والحكمة تقتضي التوسط بينهما وإعمال العقل لدراسة هذه الحركات بموضوعية تامة، فلا يمكن أن نقاوم عدواً ما لم نعرفه جيداً.

بات من الشائع كثيراً بين محوم الحواء تقديم التحبة لشيطان برفع أصابع اليد على هيئة قرني شيطان، وديث على مرأى الجماهير وأمام عدسات الكاميرا.



فرقة يسار الجروطانية الشهيرة

الخلاصة


يؤكد كثير من الباحثين أن جميع الحركات السابقة التي تطورت عن فرسان الهيكل تُبطن الإلحاد وعبادة الشيطان والتمهيد لقدوم الأعور الدجال الذي حذر منه كل الأنبياء، كما تشير أصابع الاتهام إلى اليهود في إنشاء واستغلال تلك الحركات لتنفيذ مخططاتهم التي تسعى في النهاية إلى بناء الهيكل في القدس، كي يعود إليه معبودهم "يهوه" ويمكنهم من حكم جميع الشعوب وفقاً لأساطيرهم.

لكن هناك ثمة اختلاف في تأويلات الباحثين بشأن علاقة إبليس بالدجال وبالمعبود اليهودي يهوه، وهو أمر يرجع إليه في أبحاث مقارنات الأديان.

ويؤرخ البعض للظهور العلني لحركات عبادة الشيطان في القرن العشرين بصفته الشكل الأخير لتطور التمرد الشيطاني منذ الويليات الأولى قبل طوفان النبي نوح عليه السلام ووصولاً إلى علامات الساعة.

ويقدم هذا التوجه الارتباط الظاهر بين الرموز الوثنية وطقوس السحر والشعوذة التي احتفظت بها القبالة اليهودية وبين الحركات السرية ذات النفوذ الإعلامي، ويضاف إليه تأكيد الإعلام الموجه على نشر الإباحية والإلحاد وكافة أشكال الانحلال الأخلاقي والفكري، في الوقت الذي تُقدس فيه للمفاصل صور معد سليمان بمعبوديه المنتصبين وأرضيته المشابهة لرقعة الشطرنج والهرم دي العين "التي ترى كل شيء". وكان الخطوة تقتضي إفساد العوام وتضليلهم بالترامن مع سعي بغية المؤامرة لتنفيذ خطة بناء الهيكل.

وقد يسهل بذلك فهم صرار المنتهذين في عالم الصورة على تطبيع



الفصل الرابع الصورة المرسومة

يرى علماء الآثار أن الرسم هو أول الفنون ظهوراً على يد الإنسان، فقبل تشكل الحضارات المدنية المعروفة وتكوين التاريخ أبدع الإنسان في العصر الحجري القديم رسومه الأولى بما وفرت له الطبيعة من تقنيات. وحسب نتائج اختبارات الكربون المشع على جدران الكهوف؛ يُعتقد أن أقدم هذه الرسوم الباقية حتى الآن هي تلك التي وُجدت في كهف "شوفيه" Chauvet جنوب غرب فرنسا، ويبلغ عمرها نحو 32 ألف سنة.



كهف لاسكو Lascaux في فرنسا

ومع نهاية القرن العشرين؛ بلغ عدد الاكتشافات للماتلة في أوربا وحدها 277 كهفاً، وقد حاول بعض الباحثين إجراء عمليات إحصائية لتكشف عن سلسلة تطور هذه الرسوم من حيث التقنية والموضوع، لكن الاكتشافات المتوالية لا زالت تظهر صعوبة فرزها زمنياً، ففي كهف "لاسكو" Lascaux الفرنسي استُخدمت أكثر من عشر ألوان مختلفة للرسم، وتفاوتت مواضيعها بين كافة فصائل الحيوانات المعروفة من البرية والبدجنة، إلى جانب بعض الرموز غير المفهومة وقليل من الكائنات البشرية.

كان بعض هذه الرسوم يُعند أو يُعقر باستخدام الأصناف والعظام والحجارة المسنة، وبعضها الآخر يُرسم بالأصابع أو الفرائي المصنوعة من وبر الحيوانات، أما الأصباغ فُصّنت بطرق مدعشة حيث يُظهر التحليل الكيميائي تركيبها من مسحوق الفلرات والمعادن وعناصر النباتات ودماء ودهون وعظام الحيوانات.

وما زالت التخمينات عاجزة عن فهم دوافع الإنسان لتجشم عنا تصوير هذه الرسوم التي تجاوز عدد المكتشف منها المئات حول العالم، ويمكن حصر أهم الآراء المقترحة في النظريات الخمس التالية:

1. الفن للفن، بمعنى الرسم للترويح والمتعة الجمالية، فبعض الرسوم تكشف عن عمليات تعديل أجريت بيد غير اليد الأولى وكأنها كانت تتم في دروس عملية يقدمها فنانون محترفون، لكن تواجد رسوم

أخرى في مواقع مظلمة وعميقة يقلل من أهمية البعد الجمالي.

2. القوة السحرية، أي اعتقاد السيطرة على الوحوش وترويضها أو استمداد قوتها برسمها، لكن ثمة رسوم أخرى لحيوانات أليفة ومدجنة.

3. التقديس "الطوطمية"، أي عبادة الكائنات المرسومة، غير أن بعضها كان يُرسم في هيئة لا تناسب تقديسها.

4. المرافقات الأسطورية، وهي تخص الصور الضبابية وغير المفهومة التي يُعتقد أنها كانت تعبر عما يتراءى للشامانات الذين يدعون التواصل مع العالم لماورالي أو يتواصلون بالفعل مع الجن والشياطين، كما يعتقد البعض أن طبعات الأيدي قد تكون إحدى الشعائر الخرافية أو الشيطانية لاستمداد قوة ما من الصخور أو مما وراءها من عوامل غامضة.

5. الترفيه، إذ تشير دراسات إلى أن بعض الرسوم المكتشفة في أسبانيا وفرنسا قد رُسمت بأصابع فتيان مراهقين، وتتنوع مواضيعها بين الحيوانات والنساء، كما يُحتمل أن يكون بعضها رُسم للتوثيق والاحتفال بصيد الثيران الضخمة وخاصة تلك التي صوّرت وهي تنزف الدماء.

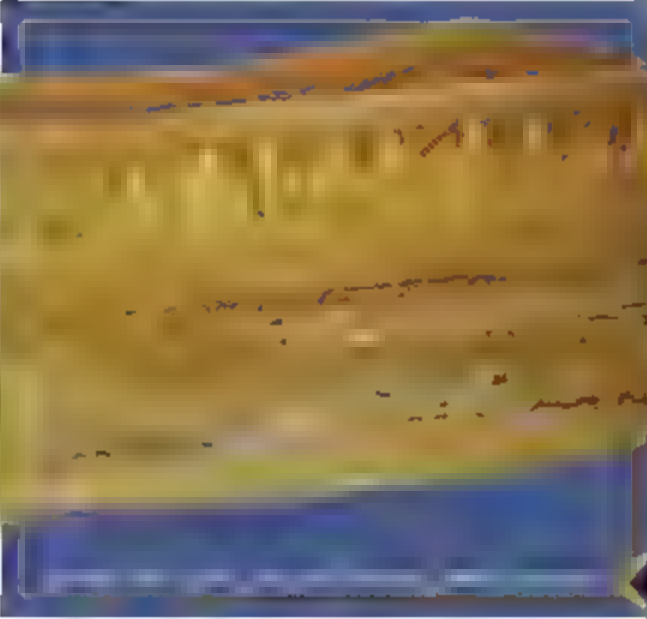
رسم الحضارات القديمة

لعل أقدم هذه الفنون هي تلك التي تزامن نموها مع تشكل الحضارات الآسيوية، وأولها فنون الهند وبورما وكمبوديا وإندونيسيا وتاييلاند والتبت، التي نشأت في كهف الأديان والعلاقات الشرقية من البوذية والهندوسية، فارتبطت مواضيعها بقصص الآلهة والتديسين، كما يُظهر بعضها الآخر قياً إنسانية مجردة. ويُعتقد أن أقدم هذه الرسوم هي التي اكتُشفت في كهف "أجانتا" AJANTA في الهند ويعود عمرها إلى نحو عام 200 قبل الميلاد، وما زال الكثير من العنود الهندية محفوظاً على جدران المعابد والمعلقات والمخطوطات.



كما تأثر بهم الرومان في مقارنة حدود الدقة والواقعية، واستخدموا تقنيات متقدمة لإبراز العناصر المهمة في اللوحة وإهمال ما عداها من خلال التحكم بالإضاءة وكثافة اللون، وكانت لهم الأسبقية في تطوير المنظور الذي أعطى اللوحات المسطحة بعداً ثالثاً يوحى بالعمق.

وقد شكل الإرتان الإغريقي والروماني مقدمة سخية للفن المسيحي الذي نشأ في كنف الإمبراطورية الرومانية قبل انهيارها، فعملت رسوم الكنائس الأولى في إيطاليا بنور نهضة فنية جديدة.



إله الشمس آمون رع

كان الفنان المصري يعتقد بوجود قوة ما في الصورة التي يرسمها، وبإمكانية تحول خياله الأسطوري المرسوم إلى حقيقة واقعة.

أما فنون الصين وكوريا فانخذت طابعاً خاصاً لتأثرها بالكونفوشيوسية والطاوية، وبلغت أوجها في القرن العاشر الميلادي، وهي تتميز بالبساطة والرمزية والألوان الفاتحة والتركيز على الطبيعة، كما استخدم بعض الفنانين الحبر الصيني الأسود لرسم لوحاتهم التخطيطية (إسكتشات) دون تلوين، ودمج آخرون في لوحاتهم كتابات جميلة بالخط الصيني لتكتسب المزيد من الزخرفة.

يعد الفن الصيني رافداً مهماً للفن الياباني الذي التزم من جانبه بعقيدة الشنتو التي تلعب الأعمال الركيكة في الفن، وجاءت أعمال الرسامين في غاية الالتزام والدقة والوجدانية، وتنوعت مجالاتهم التطبيقية بين الرسم على الخزف والملابس والعداريات وسوحات الخشبية.

وفي الألف الثانية قبل الميلاد؛ أولت الحضارة المصرية القديمة الفن اهتماماً لا يضاهي، إذ لعبت الصورة دور الأيقونة المقدسة وأبعدية الكتابة في آن واحد، وما زالت الرسوم التي تغطي بألوانها الزاهية قبور ومعابد الفراعنة تفصح للمؤرخين عن أسرار عقائد المصريين القدماء وتفاصيل معيشتهم، وقد كان الفن في عصرهم عملاً راقياً يرتكز إلى قواعد هندسية وحسابات رياضية يحتكرها الكهنة في المعابد، ومن المحتمل أن تكون لهذه الفنون علاقة بالصلال الكهنة (السحرة) تعولم الجن.

وفي الحضارة المينوسية (1500 سنة قبل الميلاد) تمكن الرسامون من إبداع أول تمثيل تقريبي للواقع في رسومهم الجدارية، وهي ما زالت تحتفظ برونتها البديع على جدران القصور والبيوت التي ازدادت تصور المناظر الطبيعية والحيوانات ذات الألوان الزاهية.

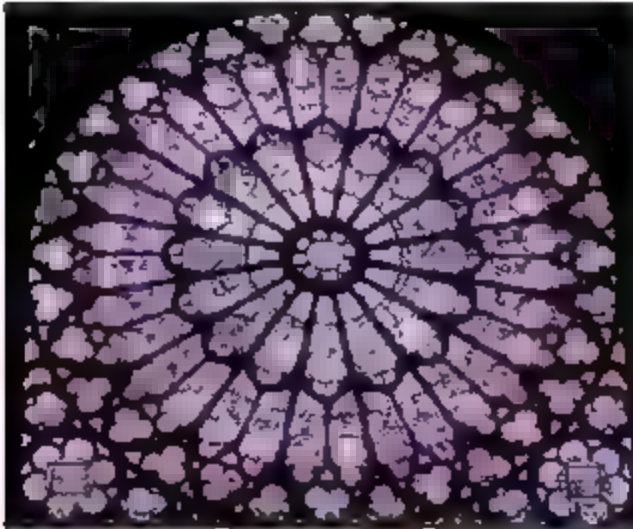


ثم تبعهم الإغريق في الاهتمام بالبعد الجمالي للرسم دون الاقتصار على الغايات الدينية، وميز فهم بالاهتمام بالتفاصيل وإظهار ملامح الوجوه لشخصياتهم المرسومة، حتى تركوا لنا رسوماً ومناثيل واضحة ومعبرة للكثير من الفلاسفة والشعراء والقادة.

النهضة الأوربية في القرن الخامس عشر

ورث رجال الدين في هذا العصر من الوثنيات القديمة قوة الصورة في اكتساب قلوب الناس فأولوها اهتماماً بالغاً، ومع تراجع النشاط العلمي والحضاري وسيطرة الرؤية "الدينية" المتشائمة على الحياة اقتصرت رسوم الفنانين على المواضيع والقصص المقتبسة من الإنجيل وكرامات الرسل والقديسين، لكن دعم الكنيسة السخي ساعدهم على تطوير فنونهم كالرسم على الزجاج والمورايك وزخرفة المخطوطات، حتى تنافست الكنائس القوطية والكتلية والجرمانية على إبداع فنونها الخاصة التي حولت الكنائس والأديرة إلى متاحف مبهره.

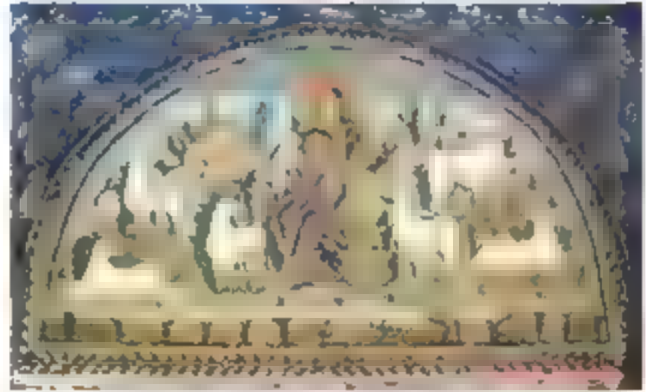
تميزت الكنائس الشرقية "البيزنطية" بتعطها الفني الخاص وبديها الشديد، وبالرغم من تعرضها لتورة تصطيم الصور والأيقونات في القرن الثامن، فإن فترة التحريم هذه لم تستمر طويلاً.



نافذة رجاية ملونة في كنيسة نوردام



لوحة دهن المسح للفتان دوليو دي بومباجنا "donna di buonsegna"



جدارية مورايك في مدفن كنيسة جالا ماسيدا في إيطاليا من بدايات العصر المسيحي.



رسوم لزين قبرا إغريقية 1100 ق.م



صورة جدارية من بومبي الرومانية 500 ق.م

رسوم العصور الوسطى

الفن المسيحي

اصطبغ المؤرخون على بدء القرون الوسطى انطلاقاً من لحظة سقوط الإمبراطورية الرومانية وانقسام الكنيسة إلى قسمين في كل من بيزنطة (إسطنبول) وروما في القرن الرابع الميلادي، وانتهاء بقيام

شهدت الحضارة الإسلامية نهضة علمية كبرى منذ القرن الهجري الثاني، وانتبه العلماء إلى قوة الصورة في توضيح وشرح تجاربهم، فانتشرت الرسوم التوضيحية في كتب الحيل "الميكانيكا" والطب والأحياء والكيمياء والبصريات والفلك، التي يقول في وصفها الباحث الفرنسي إيف بورتر «إن العلوم، وبشكل خاص في مجال الفلك، تعطي الفن الإسلامي قيمة توليفية مهمة. إن المخطوطات العلمية المصورة تُعدّ بالمثلث، وإذا كنا نتطلع إلى قيمة رسوماتها على أنها أعظم توضيحية، فلا يجب التذكر لكون هذه الرسوم من إنتاج فنانين حقيقيين».

اهتم بعض الفنانين أيضاً بتزيين المصاحف الشريفة بالزخارف النباتية الملونة، واشتغل بعضهم على تصوير القصص والنوادر والأحداث في المخطوطات الأدبية المهمة برسوم تخيلية تضيف قيمة فنية على النص، ومن أشهر ما وصلنا منه القصص التي وضعها القاسم بن علي الحريري (مقامات الحريري)، وقام بكتابتها ورسمها يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر، حيث قدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة الحياة في العراق مع انتقال الأحداث بين الجامع والمكتبة وقصور الحكام والأسواق.

ويصف رولان بارت دور هذه المنعومات بقوله: "الصورة هنا تقوم بعملية من عمليات الإرساء والتثبيت لبعض القيم التي يطرحها النص، فهي تركز على بعض الدلالات والمعاني، وتهتم بالمعاني الأخرى، وذلك تبعاً للنص، حيث ترجمة بعض صور النص الذهبية إلى أشكال أيقونية ولكنها ليست حرفية".



لم يهتم العرب قبل الإسلام بالرسم سواء في العنصرة أو البادية، وعندما انطلقت دعوة الإسلام حرّم الشرع تصوير ذوات الأرواح رسماً ونحتاً، لكن اتساع الفتوحات الإسلامية منذ القرن الهجري الأول أدخل شعوباً أخرى تحت مظلة الإسلام، فنقل الوافدون الجدد إلى العرب ثقافات وفنوناً جديدة.

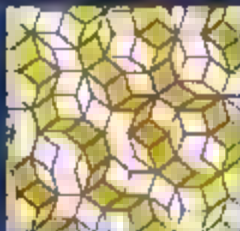
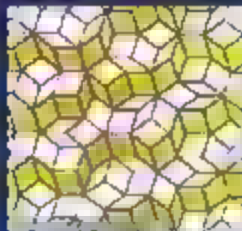
سرعان ما وقع التمازج المبكر بين الحضارات ليكشف الفن الإسلامي عن وجهه البديع في الزخارف واللوحات الفسيفسائية التي ملأت جدران قبة الصخرة في القدس والمسجد الأموي في دمشق، وكان لهذه الأعمال الجمالية أثر كبير في نفوس الناس، إذ تعدد الخلفاء عبد الملك بن مروان وابنه الوليد من خلاله إبراز هيبة الدولة الإسلامية أمام خصومها وإبهار الشعوب التي دخلت تحت مظلتها.

تناوب أثر الفنون الفارسية والبيزنطية على الفن الإسلامي حسب تفاوت المكان وتداول السلطة، ويمكن أن نجد آثار كل منهما في اللوحات التي تزين قصور بعض الخلفاء الأمويين والعباسيين، وهي تثقل لنا صورة واضحة عن حياتهم الباذخة في قصور الحرير والمشى والمفجر، كما نجدها في المخطوطات والكتب العنمية والأدبية، ولا سيما تلك المنقمة بالأساطير.

ومع أن الكثير من الرسامين لم يتقيدوا بتعريم تصوير الكائنات ذوات الأرواح: فقد أبدع الملتزمون بالشرع في تطوير الخط العربي والنقوش البنائية كالتزيينات والزخارف ذات المنحنيات والزوايا، وكانت لهم الريادة في ابتكار الكثير من الأشكال الهندسية البديعة التي ملأت كل ما تقع عليه العين في الحياة اليومية، بدءاً بالمساجد والقصور والخوانيت، ومروراً بصفحات المصاحف والكتب الثمينة، ووصولاً إلى الملابس والمساجد والأثاث والحلي والأواني والعملات المعدنية.

«لقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي على أنه أعجوبة من الأعاجيب».

كتاب تراث الإسلام، مؤلفه: كوستي، أربولد، بريجز



مجلد هندي لمعادلات بطول الرياشية

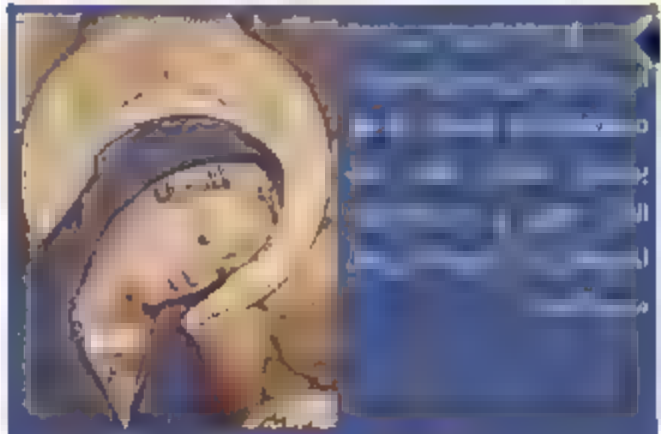
الخط العربي

كانت الحروف العربية تكتب قبل الإسلام بطريقة تصعب قراءتها مع افتقارها إلى الجانب الجمالي والذوقي، وعندما قرر الفنانون المسلمون إدخال النص القرآني إلى أعمالهم الفنية أبدعوا أشكالاً جديدة للحروف العربية، فمارسوا التطويل والحشو والتبسيط والتسلسل والتدوير، وكانت النتيجة إبداع أشكال متنوعة للخط العربي أبهرت العالم، فلم يحظ فن الخط بمثل هذا الاهتمام والتفنن في أي أبجدية أخرى.

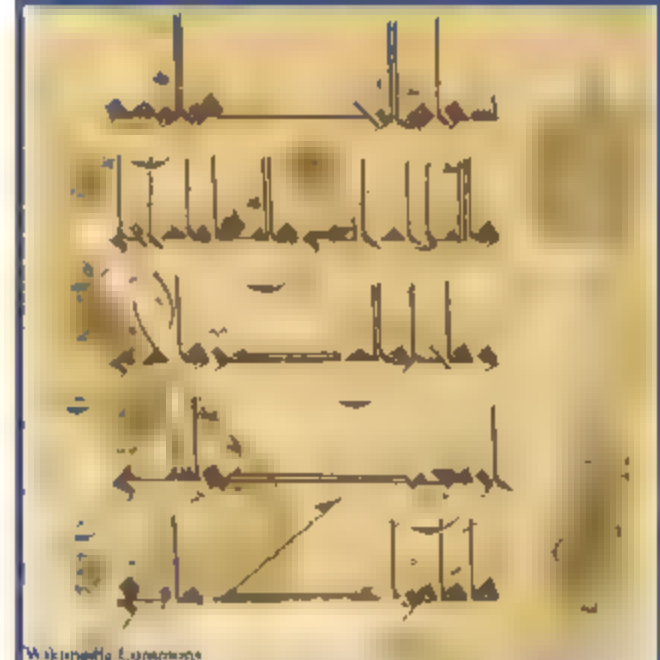
ونظراً لجمال هذا الخط وقيمه التزيينية المجردة؛ لجأ إليه بعض الرسامين في مناطق نيسابور من القرن الثاني عشر لتجميل غزفياتهم مع أنهم لم يكتبوا به كلمات مفهومة، وهو ما فعله الصينيون أيضاً في غزفياتهم التي صدروها إلى الشرق منذ القرن الخامس عشر، حيث أضافوا إلى المنمنمات الصينية التقليدية كالتنين وأرهار اللوتس حروفاً مريية.

وتظهر قوة الصورة أيضاً في ارتباط الخط العربي بها هو أبعد من الجمال إبان احتكاك المسلمين بأوروبا في العصر الوسيط، فمن جهة ألقت عيون الأوربيين جمال هذا الخط مع أنهم لم يفهموا معانيه، ومن جهة أخرى أصبح الخط العربي رمزاً للحضارة نفسها من حيث ارتباطه بالثقافة الإسلامية التي كانت مصدر إلهام للغرب آنذاك.

في العصر العثماني: احتل الخط العربي أهمية بالغة في تربية الأطفال على الذوق الفني لتهديب نفوسهم، فكان مراد الثاني (1402-1451) هو أول من أدخل هذا الفن إلى البلاط السلطاني ثم تبعه في ذلك العديد من السلاطين مثل بايزيد الثاني، سليم الأول، عثمان الثاني، أحمد الثاني، مصطفى الثاني، عبد المجيد الأول، وعبد الحميد الثاني الذي غُزل عن الحكم سنة 1909.



يرى في تمثال "ديفيد" نسخات الإيطالي فيروكيو Verrocchio حروفاً عربية بخط النسخ المملوكي على حافة الملابس، ويعود هذا العمل إلى منتصف القرن الخامس عشر.



الفن الأوربي الكلاسيكي

في القرن الخامس عشر؛ بدأت النهضة الأوربية في جميع مجالات الحياة انطلاقاً من فلورنسا الإيطالية، وأعاد الفنانون إحياء تراث الفن الإغريقي بالنسبة عن الحقيقة الفنية فيه، تلهمهم به الطبيعة الجميلة والأساطير الدينية، إذ كان الفن في اليونان قائماً على المحاكاة الواقعية للأشياء مع السمو بها قدر الإمكان إلى المثالية، فكانت المحاكاة إذا صنع تمثلاً لشخص ما أبرز فيه صفات القوة والجمال والقوة بعثاً عن الكمال الذي يراه مشتركاً بين الإنسان والآلهة.

ونظراً لتداخل الفن بالعلم آنذاك؛ اشتغل الكثير من الفنانين بالطب والتشريح والهندسة وعلوم النبات والحيوان، فاكشفوا قواعد المنظور وتدرجات الإضاءة والظل ليتركوا لنا لوحات ثلاثية الأبعاد تضاهي في دقتها الصور الفوتوغرافية اليوم، ولعل أشهرهم الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي الذي كان خبيراً في تشريح الجثث والهندسة والبصريات وتصميم نماذج الطائرات، والفنان برنابو الذي صمم كنيسة فلورنسا الشهيرة، والنحات والرسام المعروف مايكل أنجلو الذي قص عمره في تصميم ونحت وتزيين الشواهد الضخمة.

وفي أواخر القرن الثامن عشر؛ بدأت إرهاصات الفن الحديث بالتشكل، فظهرت الحركة الرومانسية على يد "ديلاكروا" و"كوستابل" و"غويا" وغيرهم ممن رفضوا الاكتفاء بتصوير ما يرونه وأطلقوا العنان لخيالاتهم، فقامت أعمالهم تفيض بالمشاعر والانطباعات وتدرجات الألوان المشرقة، وتعد هذه المرحلة إيذاناً بانطلاق مدرّس الفن الحديث.



لوحة الأرجوحة للفنان فرانسوا





بوربريه لأمبرويس فولارد للفنان ياهو بيكاسو، 1909

وفي مطلع القرن العشرين؛ سرعان ما توالدت المدارس الفنية المختلفة في أوروبا، فأسس الفنان الفرنسي "هنري ماتيس" مدرسته الجديدة بألوانه الصارخة وأشكاله الغريبة وتركيزه على الجوهر، ليطلق النقد على مدرسته اسم الوحشية، كما تأثر به آخرون فتعدوا على الانطباعية وانصرفوا إلى تجاربهم العاطفية وقيمهم الروحية حتى سميت مدرستهم بالتعبيرية.

وفي وقت لاحق، أسس "سيزان" و"بابلو بيكاسو" المدرسة التكعيبية التي فككت الطبيعة وأعادت تشكيلها هندسياً في تركيبات مكعبة وأسطوانية وكروية، وتوالى ظهور المدارس في فترات متقاربة



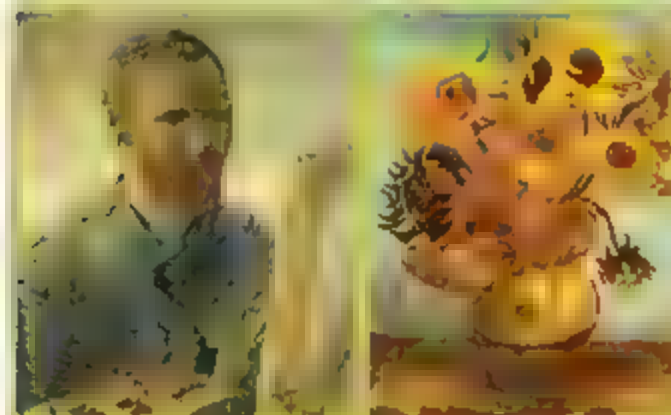
طبيعة صامتة للفنان شاردان

مدارس الرسم الحديثة

في النصف الأخير من القرن التاسع عشر؛ بدأ التمرد على الفن الواقعي الكلاسيكي وقيود الحقيقة البصرية، فكانت المدرسة الانطباعية هي أولى مدارس الفن الحديث التي استكثرت قصر دور الفنان على تسجيل ما يراه بعينه دون الالتفات إلى ما ينطبع في وجدانه، وبدأ الانتقال من الحقيقة البصرية إلى الحقيقة الفكرية ومن السجل الملزم بالواقع إلى التشكيل الإبداعي المتهور.

لم يعد الفنانون مهتمين بالقصص الدينية والأساطير وبلاط الملوك والطبيعة الصامتة، بل خرجوا إلى الطبيعة لرسموا كل ما يلتفت أنظارهم من مشاهد طبيعية أو مظاهر الحياة اليومية، وركزوا على ما يتركه الضوء والظل من انطباع بدلاً من المادة نفسها.

كانت لوحات "كلود مونيه" و"سيزان" أمثلة مبكرة لهذه المدرسة البحرية بضربات فرشاتها القوية وألوانها الراحية وتجاوزها للتفاصيل غير المهمة، ثم خطا الرسم الهولندي "فست فان غوخ" خطوة أكثر جرأة بتعمد إهمال التفاصيل وتصوير انطباعاته الخاصة مع ترك آثار فرشاته المنوتة على النوحة.



فان غوخ

لوحة عيد الفصح

كان "فان غوخ" فناناً سابقاً لعصره في نظر كثير من النقاد، إذ تردد على القواعد الفنية وتنقل بين المدارس المختلفة، وكان لتقلباته النفسية والعقلية أثر واضح على أعماله.

دخل المصحة العقلية أكثر من مرة، وغلبت من نوبات الصرع في آخر حياته، حتى قرر الانتحار عام 1890 وهو في السابعة والثلاثين من العمر، ولم يعرف العالم قيمة فنه إلا بعد انتهاء حياته المليئة بالبؤس والفقر.

يعمل النقاد اليوم على دراسة رسائله -بما تحمله من خواطر حول الفن والمجتمع في ضوء مراحله الفنية المختلفة التي تكشف عن تطور حالته النفسية من خلال ألوانه وضربات فرشاته.

كالاستقبلية والتجريدية، بينما تمسك بعض الرسامين بتقاليد الفن الكلاسيكي وعدّوا هذه الاتجاهات ضرباً من الهرطقة الفنية.

ترامن صعود هذه المدارس وهبوطها مع التقلب السريع والصادم للتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية في الغرب منذ ظهور إرهابات الحرب العالمية الأولى، فبالإتاري مع النمو الحاد والمفاجئ للاقتصاد تصاعدت حركات التمرد على ما خيمته الثورة الصناعية من فروع روجي وتراجع للقيم، ولعبت الفنون البصرية دورها التقليدي في الاقتباس والتعبير والرقص.

في عام 1916: هار عدد من الرسامين المتمردين في زيورخ على كلمة "دادا" عشوائياً في المعجم فاتهموها اسماً لمدرستهم الفنية الجديدة، ويدّووا بالسخرية من كل شيء بدءاً بالفن التقليدي ووصولاً إلى الحضارة نفسها وفقاً لما ورد في ميثاقهم: "إنها ليست بذابة الفن، بل بداية الاضمحلال". لذا رسم "بيكابيا" مخططات دقيقة للألات الصناعية العاطلة عن العمل مبرزاً عدم جدواها، بينما ترك "جاكسون بولوك" الأمر للمصادفة عندما اكتفى بصسب الألوان على اللوحات



بالرغم من انتقال مشعل الحضارة في العصر الحديث إلى قارتي أوروبا وأمريكا؛ شهدت حواضر شرقية أخرى حركات نهضة عنيفة وفنية لا تقل عنها أهمية، ومن أهمها النهضة البابائية في القرن الثامن عشر.



لوحة جبل فوجي، للرسام هيروشي يوشيدا من القرن التاسع عشر



«يمكنك أن ترسم بأي مادة تصيبك، مثل الأنابيب والطوايح
البردية، البطاقات أو أوراق اللعب، الشمعدانات، قطع من القماش
الريشي، اليافوت، الورق المطلي، والجراند».

من كتاب أبوليمير «الرسامون التكعيبيون»، 1913



المفروشة على الأرض ثم أخذ يمشي عليها بأحذية مثقوبة، أما
"مارسيل دوشامب" فنسخ صورة للموناليزا ورسم عليها بقلم
الرصاص شارباً ولحية.

كانت أعمال دوشامب وزملاؤه مجرد إرهابات مسكرة للعشة
والتمرد كما حدث لاحقاً، لكن فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى
شهدت ظهور اتجاهات فنية أخرى أكثر عمقاً، مع اعتياد كبار
الرسامين على التنقل من مدرسة إلى أخرى كما فعل الفنان الأسباني
"بابلو بيكاسو" الذي يعد من أكثر فناني القرن خصوبة وتنوعاً في
الإنتاج.

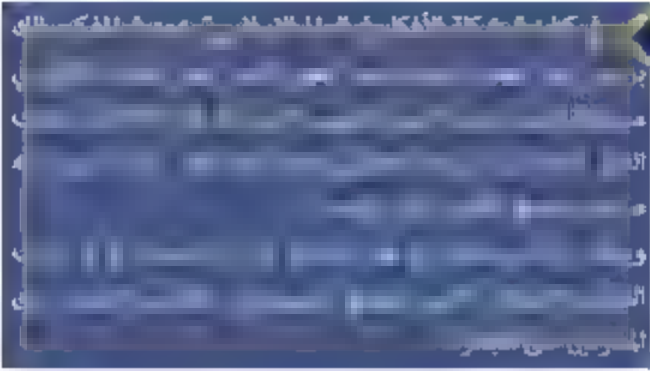
وفي الفترة نفسها كان بعض المنشقين عن الدادائية يراقبون تطور علم
النفس الحديث عن كتب، فيدووا يرسم لوحات خيالية من وحي
أحلامهم استناداً إلى نظرية فرويد التي تنظر إلى الأحلام بصفتها
طريقاً لاكتشاف اللاشعور، وبينوا في العدد الأول من مجلتهم "الثورة
السريالية" أثر الأحلام في أعمالهم بالقول "الأحلام هي وحدها التي
تقود الإنسان إلى الحرية".

بعد الحرب العالمية الثانية؛ كانت الساحة مهياة لاستقبال موجات ما
بعد العداثة التي نشأت من حضارة العنف والسلاح النووي
والإبادة الجماعية. وكما هو حال السياسة والفكر والأدب، نزل الفن
أيضاً إلى الشارع ليتحول إلى عمل يومي يعكس مظاهر الحياة بكل ما
فيها، ففقد هويته القومية ونخبويته، وبات رؤية عالمية شعبية
تستمد مما حولها عناصرها وخاماتها ومواضيعها، فخرج فن البوب
Pop Art مشتق من كلمة شعبي popular- من رجم الدادائية التي
استخدمت الأشياء الجاهزة، وذلك بعد أن اكتشف رواده ما تتمتع به
الأشياء حولنا من جاذبية وغرابة وإثارة جنسية، حتى لو كانت علب
سجائر وزجاجات حبة ومعلبات غذائية أو ملصقات سينمائية
وعلامات تجارية، فكل ما نقلفه المدينة الاستهلاكية إلى عالمنا الذي
يعج بالصورة والإعلانات يصبح موضوعاً للتأمل، وكل ما تتيحه



الصناعة من لدائن وأصباغ
صناعية ومنتجات قابلة للصق
يصلح للاستخدام كمواضيع فنية.
حتى أمكن للجسد العاري أن
يتحول إلى فضاء للرسم، كما
استعيرت طبعات الأيدي من
جدران الكهوف الأولى مع
ممارسات الشعوب
والتوحش.

لوحة "علبة الحساء" لفنان "اندي
"Warhol" عام (1968)



"إني أطيع الرؤية التي تفرض نفسها علي".

"الفن ليس تطبيقاً لقانون الجمال، بل هو ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بعيداً عن القوانين".

بيكاسو



"لقد تم إرساء قواعد الجهل في الرسم، فكلما كان الفنان جاهلاً عذوه رائداً".

الفنان الفرنسي "يوفييه"

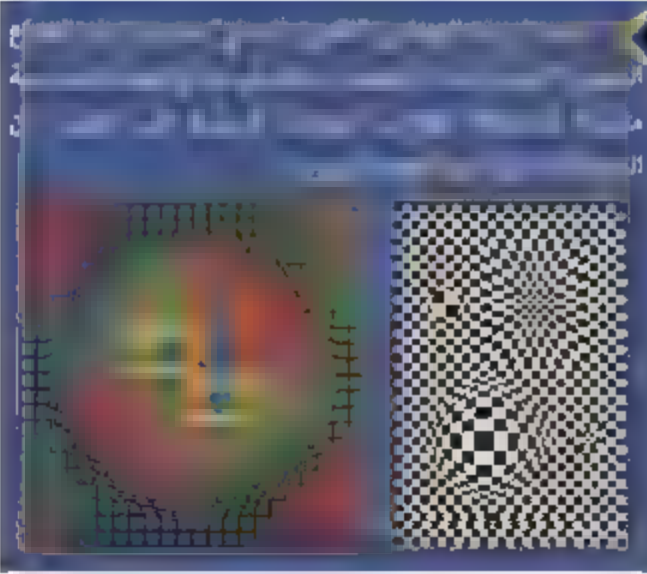
لقي هذا "الفن المفهومي" فرصته للنمو في ظل الثورات الثقافية التي عمت الغرب خلال الستينيات كمحركات التمرد الطلابية وتقبيعات الهيبيز وموسيقى الروك والمخدرات، وفقد الفن البصري وظيفته التقيدية كربط يصل الوجدان بالعقل تحت شعار "الفن للفن"، وانطلق الفنانون الشباب إلى الشوارع في مجموعات سميت بعصابات الغرافتي Graffiti Gangs لينعدوا فنوبهم على الجدران بكتابات ورسوم مختلفة، وقد تحمل بعضها معانٍ عنصرية أو إباحية أو معارضة للسياسة والحضارة.

وتشجع فنانون جادون على الاستفادة من اكتشافات علم النفس لمبادئ "الخداع البصري" ليؤسسوا مدرستهم الخاصة تحت اسم "الأوب آرت" Op Art، والتي اعترُف بها رسمياً في متحف الفن الحديث في نيويورك عام 1965



في الوقت نفسه؛ أتاح التطور التقني لفناني ما بعد الحداثة إبداع فن جديد أكثر غرامة، ففي عام 1950 التقط الأمريكي "نس لانوسكي" صورة فوتوغرافية للموجات الإلكترونية التي يطلقها أنبوب الكاثود (الذي كان يستخدم في التلفزيون قبل الترانزستور) وتفنن بتعديل لموجاتها على الحاسب ليصنع أول لوحة في "الفن الرقمي" Digital Art، وتسارعت المحاولات بعدها بالرغم من عدم اعتراف معظم الفنانين بتسميته فناً، لكن أنصاره نصحوها في تأسيس معارضهم ومتاحفهم الخاصة منذ منتصف الستينيات في ألمانيا وفرنسا، وكان لظهور برنامج معالجة الصور "فوتوشوب" عام 1986 دور كبير في إظهار قدرة هذا الفن على الإبهارة، حتى أصبحت له سمته الخاصة التي يصعب على الفن التقليدي مجاراتها، وخصوصاً في مجال الرسوم المتحركة التي دخلت عالم السينما من بابها الواسع في التسعينيات.

يدافع الفنانون الرقميون عن أعمالهم بأنها ليست وليدة الصدفة والعشوائية كما يظن البعض، فعملهم لا يختلف عن الفن التقليدي سوى بالأدوات، إذ لا يمكن لأجهزة الحاسوب أن تبدع فناً من تلقاء

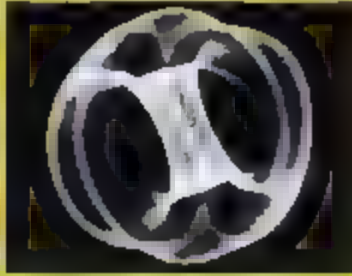
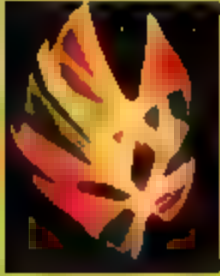


نفسها، وإذا كانت التكنولوجيا تتيح للفنان إنجاز فنه بسهولة أكبر ووقت أقصر فهذا لا يعني أنه لم يُنجز عمله بالروح الفنية نفسها التي تبديع عملاً بالفرشاة والأصابع، فما تتعرض له تقنيات الحاسب اليوم من نقد كانت الكاميرا قد عانت منه أيضاً من قبل رواد الرسم والنحت، لذا فتحت العديد من المعارض والمتاحف أبوابها لهذه الأعمال مثل متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث.

وختاماً؛ يمكن القول بأن القرن العشرين قد شهد تعايش مختلف التوجهات الفنية، فإلى جانب دعوة البعض إلى الإسفاف والانحطاط وتحويل الفن إلى سلعة؛ حافظ معبدون آخرون على القيم الجمالية في أعمالهم ولم يتجهزوا إلى هوة اللامعنى والعشبية.



قدم لايوسكي منذ مطلع الخمسينيات عدة لوحات تحمل اسم "أوسيلون" Oscillon، وهي تمثل تشكيلات فنية للموجات الإلكترونية.

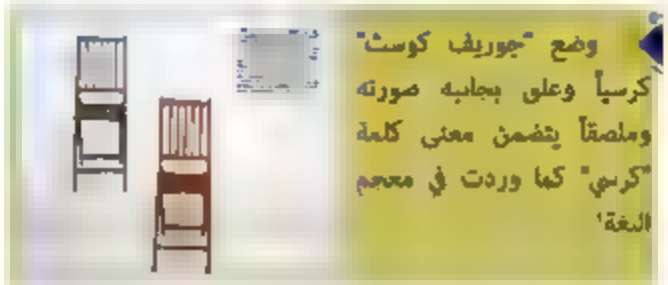


توفي في 1970م. كان من أهم الفنانين الذين ساهموا في تطوير فن الكاريكاتير في مصر. كان من أهم أعماله "الكوميكس" الذي نشر في مجلة "الجمهورية" و"السياسة". كان من أهم أعماله "الكوميكس" الذي نشر في مجلة "الجمهورية" و"السياسة".

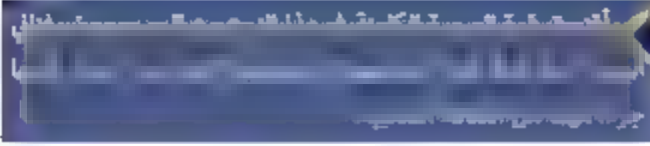


قوة الرسوم الكارتونية

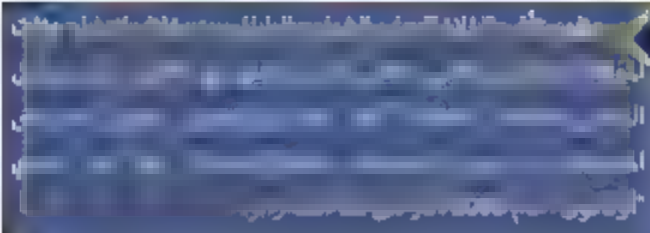
يعد فن الرسوم الهزلية "الكوميكس" Comics امتداداً لفن الكاريكاتير الذي نشأ على يد الفراعنة وانتشر في مطلع عصر النهضة الأوروبية خلال المعارك الدينية والسياسية، لكن رسوم "الكوميكس" تتخذ لنفسها في العادة منحى ترفيهياً أو درامياً بعيداً عن هموم السياسة التي اوتبطت بالكاريكاتير (انظر فصل الصورة الإعلامية).



وضع "جوريف كوست" كرسياً وعلق بجانبه صورته وملصقاً يتضمن معنى كلمة "كرسي" كما وردت في معجم اللغة.



غلاف العدد الأول من مجلة "أكشن كوميكس" الصادر في يونيو 1938، حيث ظهر الرجل الخارق "سوبرمان" للمرة الأولى، لتطلق ظاهرة الشخصيات الخارقة التي لعبت دوراً مهماً في الثقافة الشعبية للملايين حول العالم.



ما زالت مجلات الرسوم الكرتونية "الكومكس" محدودة الانتشار في العالم العربي، ولعل السبب هو ارتباط الرسوم الكرتونية في ثقافة الشعبية بعالم الأطفال.

مع ذلك لا يبدو أن مجلات الكومكس المخصصة للأطفال أوفر حظاً، فهي تعاني من قلة العدد وصيق الانتشار، والكثير منها يترجم عن أصل أجنبي كمجلات ديزني الشهيرة، لكن هذا لا يقلل من قيمة بعض مجلات لأطفال التي حققت نجاحاً ممتع مع محافظتها على خصوصية الثقافة للحرر الناشئ.

غلاف العدد الأول من مجلة ماجد



مشأ فن "الكومكس" على صفحات الجرائد في أواخر القرن التاسع عشر على شكل قصص مصورة في حلقات متسلسلة، ثم قامت صحيفة "هيريس" الأمريكية بتجميع حلقات سلسلة "الطفل الأصفر" لطبعها في أول كتاب للقصص المصورة.

في بداية العشرينيات من القرن العشرين بدأت ظاهرة المجلات المصورة القائمة بالكامل على هذا النوع من القصص وارتبط فن "الكومكس" بقصص الأبطال الخارقين مثل سوبر مان وباتمان التي انتقلت من الورق إلى السينما وحقت أرباحاً ضخمة، ومع حلول السبعينيات كان سوق "الكومكس" الثلاث قد نجح أيضاً في استقطاب الأدب الروائي، وقد أدى رواج هذا الفن بين الشباب الأمريكي إلى ارتفاع أصوات المؤسسات الأهلية التربوية الداعية إلى الحد من تجاوزاتها الأخلاقية وإفراطها في العنف.

أما في اليابان؛ فتعد رسوم "الكومكس" اقتصاداً قائماً بذاته، حيث يقوم على القصص المصورة التي تسمى "مانغا" جزء كبير من الهيكل الإعلامي السائد، إذ يبلغ حجم سوقها حوالي أربع مليارات دولار، وقد نجحت في تخطي حدودها المحلية لتتحقق في السوق الأمريكية نفسها نحو مئتي مليون دولار عام 2006 بالرغم من احتفاظها بسمعتها اليابانية الخاصة.

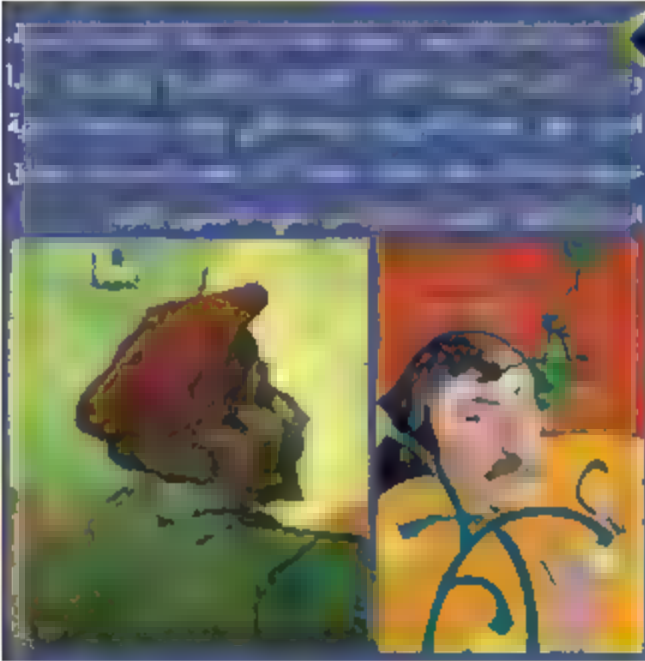
ومنذ عام 2007، ترعى وزارة الخارجية اليابانية سنويات مسابقة "جائزة المانغا العالمية" لتشجيع رسامي هذا الفن من غير اليابانيين، وهي تستقطب أكثر من 250 رساماً من حوالي 50 دولة.

وتتفرع عن "المانغا" أيضاً أفلام الرسوم المتحركة "الأنمي" اليابانية ذات الشهرة العالمية، والعديد من ألعاب الفيديو ولا يقتصر سوق "المانغا" على الأطفال بل يستهدف أساساً الشباب وطلاب الجامعات، حتى إن بعضها يصنف ضمن تجارة المواد الإباحية.

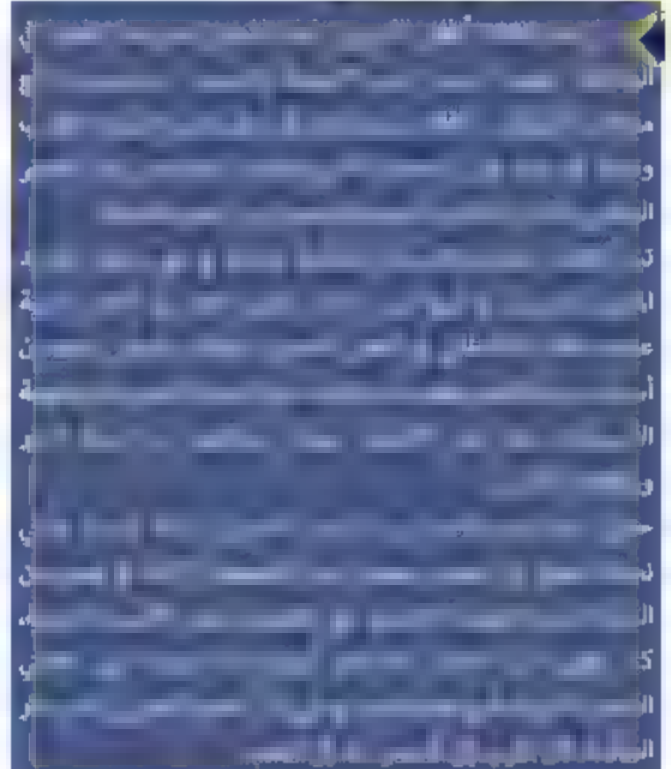


"إن المعرفة الجمالية بقيص المعرفة العادية فهي معرفة رمزية، فإن غاب الرمز غاب الفن، ألا يعترض الفن تقدلاً طبعياً غير تقليدي بين الشكل الملموس والموضوع الذي يرمز إليه؟".

بودلير



من حيث اعتمادها على عالم الأحلام والخيال، تعد المدرسة السريالية من أهم مصادر الرمزية العبقرية في تاريخ الفن التشكيلي، ففي لوحة "الخريف يأكل نفسه" للرسام الأسباني "سلفادور دالي" يحار المتنقي أمام العديد من التفسيرات التي ينشأ هذا المشهد المعقد من أعماق اللاوعي.



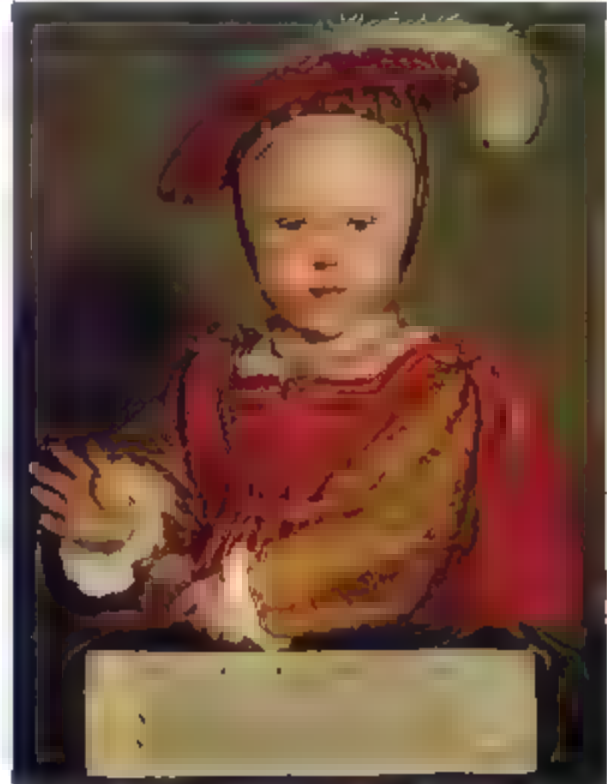
الرمزية في الفن التشكيلي

تفرق الباحثة الأمريكية "سوران لانغر" بين الرموز التمثيلية ومثيلاتها الاستدلالية، فالتمثيلية هي التي يوظفها الفنان في عمله الفني وتكون من إبداعه الذاتي وتتطلب من المتلقي جهداً لاكتشافها وتأويلها، أما الاستدلالية فهي رموز وإشارات وشعارات تُستخدم في العلوم بعد أن يُتفق على ما تعمله من دلالات.

ونعذ الرمزية (التمثيلية) من أهم مقومات الإبداع والتميز للفنان التشكيلي، فلا يقتصر دور الفنان على إنتاج عمل يلفت الأنظار إلى

جماله وحسن إتقانه؛ بل يضمنه أيضاً شيئاً من خياله وأفكاره عبر رسائل لتفاوت درجة تعقدها وغموضها حسب ذكاء الرسام وثقافة المتلقي.

قد يعتقد البعض أن الفن الكلاسيكي كان مقيداً بحدود الواقعية البصرية، فما تراه عين الفنان هو ما يظهر في لوحته؛ باستثناء التحكم في الظلال والإضاءة لإبراز أو إخفاء ما يشاء من العناصر. لكن دراسة الكثير من هذه الأعمال الرائعة تؤكد أنها تفيض بالرمزية والإبداع الفكري، ففي عام 1538 نقّذ الرسام الألماني "هانس هولباين الأصغر" طلب الملك الإنجليزي "هنري الثامن" برسم لوحة شخصية (بورتريه) لوي العهد وهو في الثانية من عمره، فوضع "هولباين" نصب عينيه هدف تحويل طفل صغير إلى أمير حقيقي يتأهب لاحتلال العرش؛ إذ نراه مرتدياً اللباس الرسمي للبلاط، ويحمل في يده اليسرى "خشخاشة" ذهبية وكانها صولجان ملكي، بينما يرفع يده الأخرى بكثير من الثقة، كما لا نخفى ملامح وجهه البرينة من حرم الملوك.



كما ألهم العديد من الرسامين عناصر تخطيطية على لوحاتهم بما تحمله من معان رمزية، وخصوصاً في الفن الكنسي، فعلى سبيل المثال؛ كان الرمان يرمز في الفن الأيقوني للكنسي إلى الخير والعطاء كالنثار حبات الثمرة عندما تنفطر من بين يدي أكلها، لذا ظهرت هذه الفاكهة في عدة مواضيع فنية، كذلك الرمانة التي نجدتها في يد طفل يمثل يسوع الصغير في لوحة "Madonna of the Pomegranate" للرسام "بوتشيلي" من القرن الخامس عشر.

"مقياس الفن هو قوته في أن يحضر للتأمل، وأن يكشف عن الوجدان الذي يمكن أن نتحقق من واقعته".

سوران لانغر

لكن هذه الواقعة أعيد تصويرها بعد سقوط إمبراطورية نابليون سنة 1815 على يد الفنان الفرنسي "بول دلي لاروش" برؤية أكثر واقعية. فنجد نابليون على ظهر بغل صغير يمشي بثقل، مع معطف باهت اللون وبنته قاسية وألوان كسبة



انتقلت الرمزية إلى الفن الحديث وتضخم دورها حتى اعتمدت بعض المدارس الحديثة عليها جملة وتفصيلاً. فعندما تجرد بعض الرسامين في القرن التاسع عشر -مثل دانتى روريتي- على القواعد الصارمة للواقعية الكلاسيكية: استندوا إلى فلسفة أفلاطون التي ترى أن المحسوسات ليست سوى رموز وصور للعقائد الموجودة في عالم المثل. فقالوا بعبء العقل الظاهر عن التعجب عما يشعرون به، ووجدوا ضالتهم في الرمزية التي جعلوها أساس أعمالهم، حتى أصبح لكل خط أو شكل أو لون في لوحاتهم رمز ما ينهي على المتلقي اكتشاف مدلوله.

أما رسامو المدرسة التجريدية فتأثروا بالمدرسة الوحشية في ألوانها الصارخة وبالتكعيبية في تمرداها على المنظور الهندسي، وقدموا أعمالاً تكاد تغلو من أي معنى ظاهري لتبحث الناظر على التأمل والتدبر ومحاولة استخراج المعنى الكامن وراء رموزها الغامضة، وانتشرت هذه المدرسة بعد الحرب العالمية الثانية لتبدأ بالتراجع في ستينيات القرن العشرين.

من جهة أخرى يرى بعض النقاد أن اللبالة في التجريد والرمزية التي تؤدي إلى العموص هي من مؤشرات عجز الفنان عن التواصل البصري الصحيح مع المتلقي، فالحصل الإبداعي الناجح هو الذي يجمع بين ذاتية الفنان وموضوعية الرسالة التي يحملها، وإذا لم تعمل اللوحة قدراً كافياً من الدلالات التي توضح مقصد الرسام ورواه وأفكاره قلن تختلف إذن عن أي عمل عشوائي لا يمت إلى الفن بصلة.



وفي لوحة أخرى تعود إلى الحركة الرومانسية، صوّر الفنان الفرنسي "جاك لوي دافيد" اجتياز القنصل الأول نابليون بونابرت لجبال الألب إبان غروته لإيطاليا ولأهداف الدعاية السياسية. نجد نابليون منتصباً صهوة جواد أبيض متحفر، مع رداء أحمر يلمع الأنظار وملابس رسمية في غاية الأناقة وسيف ذهبي يتدل على جانبته، كما نرى في الخلفية أفراداً من الجند مع مدفعيتهم بينما يخفق علم فرنسا في الأفق.

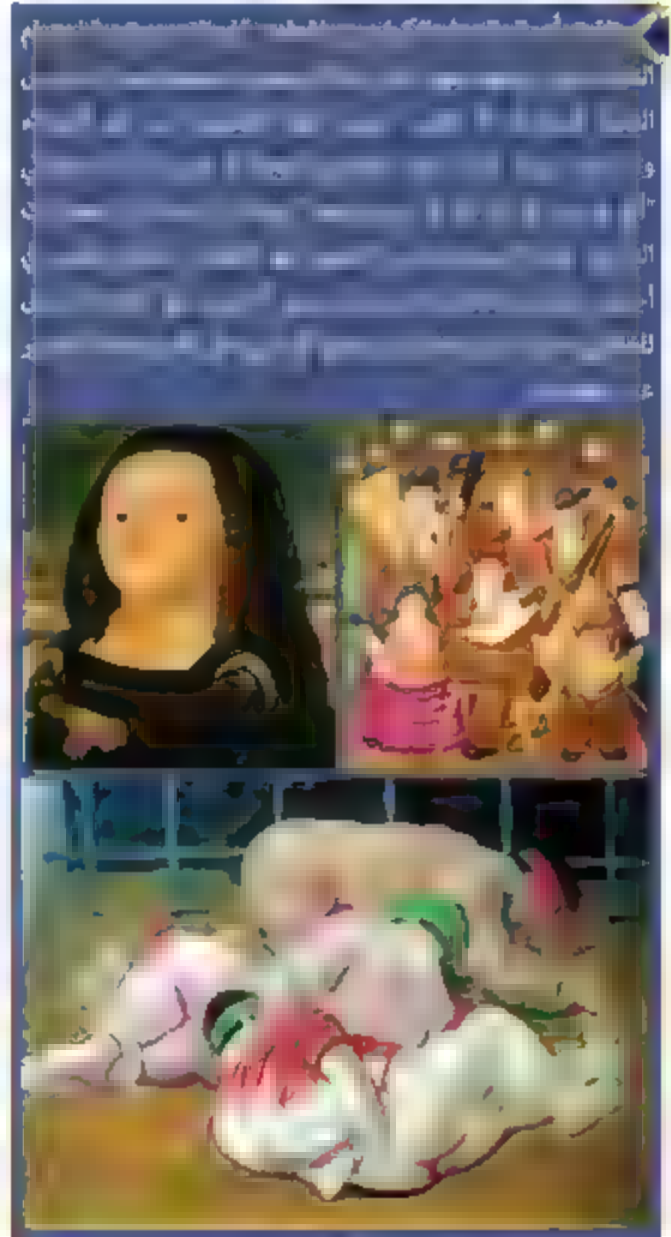


التفاصيل، مع إبراز العاصر المهمة في الموضوع، فجاءت صورة الثيران المتوحشة برأس ضخيم وقرون بارزة للدلالة على قوتها، كما تضمنت رسوم أخرى رموزاً وعلامات مكونة من نقاط وأشكال هندسية وتجريدية، إلى جانب صور الحيوانات أو منفردة وعلى مساحات كبيرة، ومن الملفت أن بعضها كان يعمل هيئة تجريدية رمزية-Ideo-gram تكرر وجودها في كهوف عديدة ومتباعدة حول العالم بالرغم من فارق الزمن والمسافة، وما زالت دلالات الكثير منها غامضة حتى الآن.



رموز تجريدية مذهبة لأعمال الصيد في كهف لاسكو Lascaux جنوب غرب فرنسا يعود عمرها إلى حوالي 17 ألف سنة

ومع انتشار الأساطير والخرافات الوثنية عبر العصور أصبحت الرموز أداة مهمة للتعبير وأداء الشعائر وممارسة التقاليد، فكان يُرمز في مصر القديمة إلى الإلهة "إيزيس" بالقطط التي قُذست ورُسِمت صورها على جدران المعابد، أما قوس قزح ففسره اليهود بأنه هدية الإله إلى الناجين من طوفان النبي نوح عليه السلام وجعلوا منه رمزاً للأمل. وعندما غُيّدت الشمس في العراق ومصر رُسِمت على جدران المعابد، وأصبحت النجمة الثمانية رمزاً مقدساً للدلالة عليها.



الفن الرمزي من العصور القديمة

الرمز والأسطورة

يعدّ إبداع الرموز الاستدلالية بحسب تصنيف سوزان لانغر الموضوع سابقاً- فناً قديماً يداؤه. إذ بدأ في كهف الفن التشكيلي عند فجر تاريخ الفن نفسه، فالرسوم الكهفية التي تركها أسلافنا قبل آلاف السنين تضمنت في أكثر الأحيان رموزاً تجريدية للحيوانات والأشخاص وكفوف الأيدي، حاول بها الفنان الأول التعبير عن مخاوفه أو أحلامه أو معتقداته بإعادة تشكيل ما تراه عينه بصورة مجردة عن

فاقتبست منه الدولة العراقية الحديثة شعاراً لها، ويُعتقد أن معظم الرسوم النجمية بتعدد أذرعها كانت ترمز يوماً ما إلى عبادة أحد النجوم أو الكواكب.

استُخدمت الرموز أيضاً بكثرة من قبل المشعوذين، ويُعتقد أنها جزء من لغة تخاطبهم مع الشياطين، لذا اكتسب الكثير من الرموز الغامضة في الميغال الشعبي حول العالم قوة سحرية، ولجأ البعض في المقابل إلى قوة رموز أخرى اعتقاداً بقدرتها على دفع شر السحرة وشياطينهم.

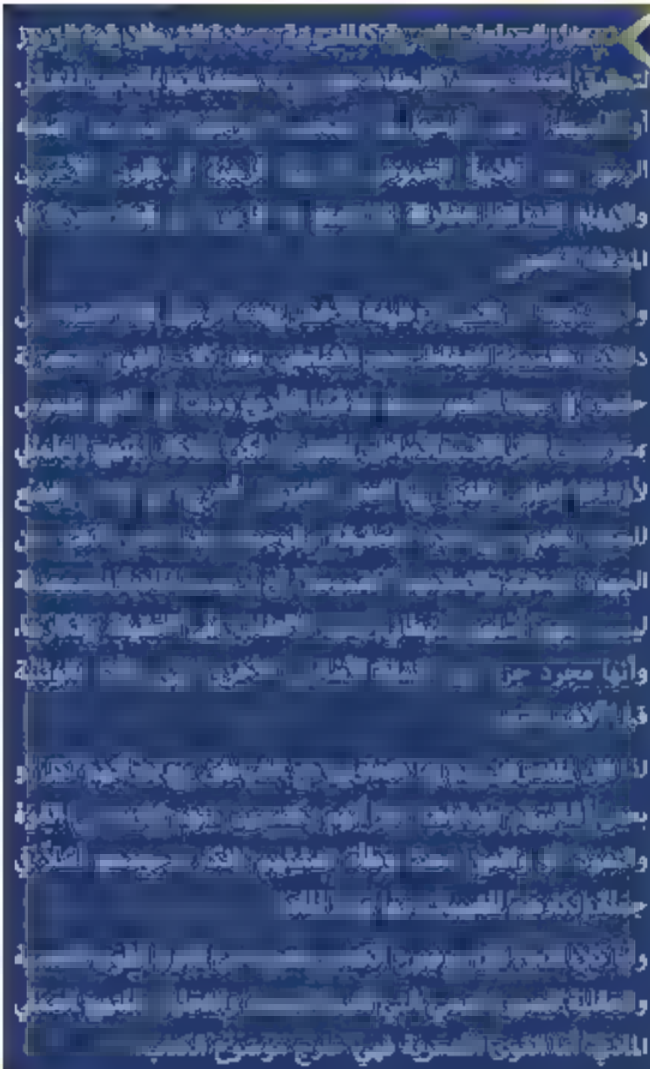
يختلف معنى الرمز الواحد عادة بين الشعوب ومع تعاقب العصور، فالنجمة السداسية كانت ترمز لأرواح في الميثولوجيا المصرية، أو للتجانس بين المتضادات في الهندوسية، كما تنوع استخدامها كثيراً للدلالة على الاتحاد الجنسي والغصوبة والتجيم، وتوجد حاضرة بغزارة في الزخرفة الإسلامية التي ما زالت قائمة في العمارة المملوكية وغيرها، ولم تصبح حكراً على الدين اليهودي والحركتين الصهيونية والماسونية إلا في العصر الحديث. أما الصليب المعقوف فكانت له دلالات مقدسة لدى الهدوس منذ خمسة آلاف سنة، لكن ارتباطه الحديث بالمعاصرة النارية جعله رمزاً للشر في العقل الغربي، ومن ثم في العالم كله بفعل العولمة.

وجدت الرموز الأسطورية طريقها أيضاً إلى العالم الإسلامي في أعمال المصممين والخيميائيين بالرغم من تعارضها مع العقيدة الإسلامية، مثل تلك الرموز الهرمولوجوفية التي نجدها في كتاب "الأقاليم السبعة" مؤلفه أبي القاسم العراقي من القرن الثالث عشر الميلادي.



مكتبة لندن British Library- MS Add 25724

"ما من رمزية إلا من خلال الطقوس الماسوني، كل شيء في الماسونية هو رمز، وكل رمز هو فكرة" شارل كسروولتي مركز البحوث والتوثيق الماسوني، نقلاً عن موقع "محفلة الحجر العام" على الإنترنت.

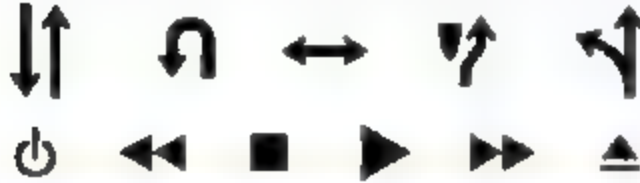


الرموز في حياتنا اليومية

ينتشر استخدام العلامات والرموز في حياتنا اليومية إلى درجة الاعتياد، فنحن نصادقها كل يوم في الإشارات المرورية والملصقات التحذيرية والإعلانات التجارية وفي الأيقونات التي تسهل علينا استخدام تقنيات الحديثة

يُستخدم الرمز عادة لسهولة دلالاته وسرعة فهمه وقدرته على تجاوز مشكلة تعدد اللغات والثقافات، لذا تعمل العديد من المنظمات الدولية على توحيد رموزها وتسجيلها دولياً في مجالات متعددة، فلكل فرع من فروع العلم يتداول العلماء والباحثون رموزهم الخاصة المتعارف عليها دولياً، مثل استخدام الأرقام العربية والحروف اليونانية رموزاً علمية في العلوم التطبيقية كالرياضيات والفيزياء

تتبع قوة الرمز من قدرته على الاختزال والاستغناء عن اللغة، وتريد فرص نجاحه وانتشاره كلما كان تصميمه أكثر بساطة وقرابة إلى الواقع، فرمز السهم المكون من خط مستطيل ومثلث يُعد رموزاً عالمياً يسهل على الجميع فهمه لتحديد اتجاه الحركة، لكن رموز أجهزة تشغيل الأقراص مثلاً قد تتطلب إرشاداً عند رؤيتها للمرة الأولى.

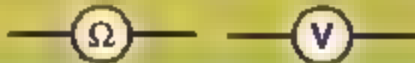


atpm.com

تشير العلامات التي نتعامل معها في حياتنا اليومية إلى الواقع نفسه بطرق مجسدة أو خفية، ويتطلب فهمها بعض الخبرة والاعتياد، أما الرموز فتحرر من قيود الواقع الفعلي وتعود بمخيلتنا إلى الأفكار المجردة.



يتداول الكهربائيون رموزاً موحدة في معظم دول العالم لفهم تركيب وآلية الدوائر الكهربائية، فالرمز الأيمن يدل مثلاً على قياس فرق الجهد، أما الأسر فيدل على قياس المقاومة الكهربائية.



اعتاد الناس حمل التماثيل في مصر القديمة وبعض شعوب العراق والجزيرة العربية، فكانت تنسب إليها قوى سحرية لدفع الجن والحسد والقدر السيئ، وما زال الكثير من الناس حتى الآن يعلقون "الخززة الرقعة" بأشكالها المختلفة في المنازل والسيارات والحلي.

الشعارات

يعتقد المؤرخون الغربيون أن عادة اتخاذ الشعارات لتمييز الجماعات البشرية بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي عندما أصبح لكل عائلة إقطاعية "نبيلة" شعارها الخاص والمتوارث، وكانت تعمل عادة رموزاً للدرع والأسلحة والنباتان والأسود والطيول والنسور، وأُرسِم على الرايات وملابس الجنود ودروعهم وعلى الأختام وفي مرافق القصور، وانتشرت الشعارات أيضاً في العالم الإسلامي على يد الأيوبيين منذ رفع صلاح الدين شعار النسر حسب إحدى الروايات.

ومع ظهور الدول الحديثة في القرن الثامن عشر؛ طورت كل دولة لنفسها شعاراً وعلماً يحمل رموزاً مقتبسة من تراثها وطبيعتها وجغرافيتها وفلسفتها السياسية، فظهرت شجرة الأرز في شعار لبنان، والنخلة والسيف في شعار المملكة العربية السعودية، والكنغر في شعار أستراليا، والنسور والصقور في شعارات كل من سورية واليمن والعراق ومصر والكويت والسودان وليبي والإمارات العربية المتحدة وأمانيا الاتحادية وغيرها.

كما اتخذت الأحزاب السياسية والمنظمات الدولية والعرق الرياضية والجامعات والشركات شعاراتها الخاصة، وابت من المعتاد اتخاذ كل مؤسسة أو كيان شعاراً يوضح هويته؛ لما تتمتع به الرموز من قوة بصرية في لفت الأنظار وتلخيص المضمون والتعلق بالذاكرة وتجاوز التفاوت اللغوي والثقافي.



قواعد القوة في اللوحة الفنية

في هذه اللوحة التجريدية للرسم الروسي "كاندنسكي" نجد التصادف الصارخ بين الألوان الحارة والباردة، وتجاور الألوان الرئيسية مع مكملاتها لإحداث المزيد من التناظر ولفت الأنظار.



إلى جانب قدرته على التمييز: يتحكم الفنان في قوة لوحته من خلال إتقانه للخصائص والقواعد التي سبق شرحها في فصل "من العين إلى الدماغ"، وسنوضح هنا تطبيقات بعض هذه القواعد في فن الرسم.

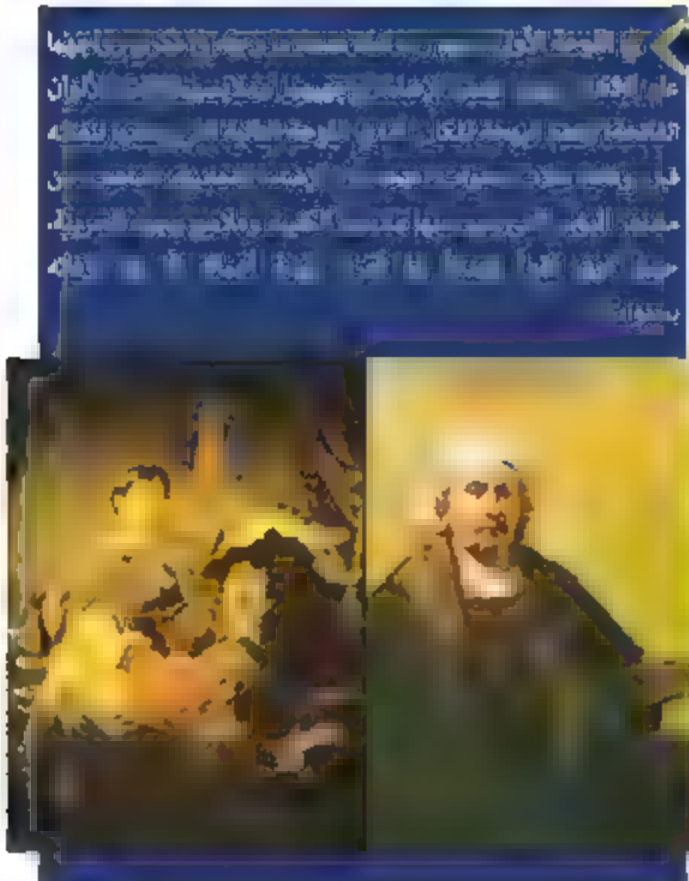
1. يتبع علم الألوان للرسم فرصة للتأثير النفسي، بتحكمه في توزيع الألوان ومساحتها، وبلاستفادة أيضاً من ظاهرة المنظور اللوني التي تخضع لعوامل فيزيولوجية وعضوية، فعندما ينظر الإنسان إلى منظر ما بعينه الاثنى يطابق دماغه بين صورتين مختلفتين في صورة واحدة مما يعطيه القدرة على تقدير العمق، ولما كان طول موجة الألوان الحارة (الأصفر والأحمر) أطول من مثلتها الباردة (الأزرق والأخضر) فإن العين تلاحظ الألوان الحارة قبل الباردة، لذا تبدو الأولى متقدمة على الثانية وأكثر بروزاً وقرباً من العين، وقد يلجأ الرسام إلى التحكم في اللون عناصر لوحته لجعل بعضها أكثر ظهوراً بأنوانها الحارة وإبقاء غيرها في الخلفية بألوانها الباردة.

يمكن للرسم أيضاً أن يزيد من قوة العناصر المهمة في لوحته بزيادة تشبعها اللوني، ثم التقليل من أهمية العناصر الأخرى بجعل ألوانها باهتة وشاحبة، وينسب فضل اكتشاف هذه الظاهرة إلى الإغريق من خلال ملاحظتهم لما يلفت نظر العين البشرية في الطبيعة، فكلما ابتعدت الأشياء عن العين بهتت ألوانها بفعل الضباب والغبار حتى تصبح أقرب إلى اللون الرمادي.

ومن المبادئ المهمة في التوزيع اللوني ألا يفصل الرسام بين عناصر اللوحة والخلفية. فليجأ الرسام المحترف إلى الربط بين مقدمة الصورة وخلفيتها بمشابهة بعض الألوان بينهما مع اختلاف تدرجاتها ونسعتها.

2. برع الرسامون منذ عصر الكلاسيكية الأوروبية في توظيف القوة التعبيرية للضوء والظلال، فالإضاءة الموجهة تقود العين إلى العناصر المضادة وتهمل التفاصيل المعتمة، وإدخال شعاع من الضوء عبر نافذة ما يضفي لمسة ساحرة على التكوين ويسمح للرسام بترك الجوانب العام معتمتاً وبعيداً عن بؤرة اهتمامه، كما تترك الإضاءة بتنوع درجاتها وزاويتها وفدة تباينها أثراً نفسياً على المتلقي من حيث ارتباط الضوء والظلام في نفس الإنسان بمشاعر ومفاهيم كثيرة كالبهجة والدفء والحكمة والقداسة والغموض والوصوف.

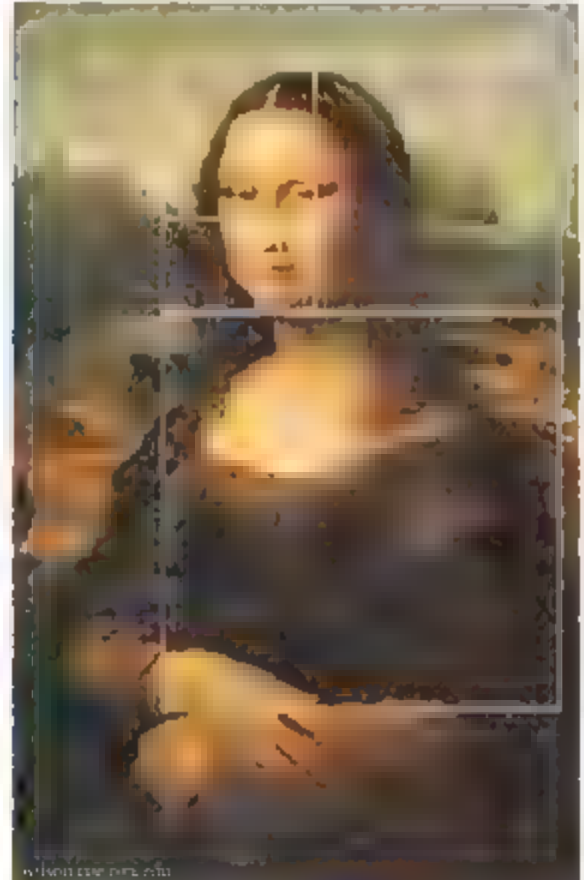
وقد أبدع الفنان الهولندي "روبرلت" طريقة إسقاط الضوء على الوجه من مصدر علوي وجانبي مائل (45 درجة)، فالتدرج في الظلال يعطي شعوراً بالعمق، وتعد هذه الراوية هي الأكثر استخداماً في إضاءة اللوحات الشخصية (الپورتريه)، كما يسمح التحكم بدرجة



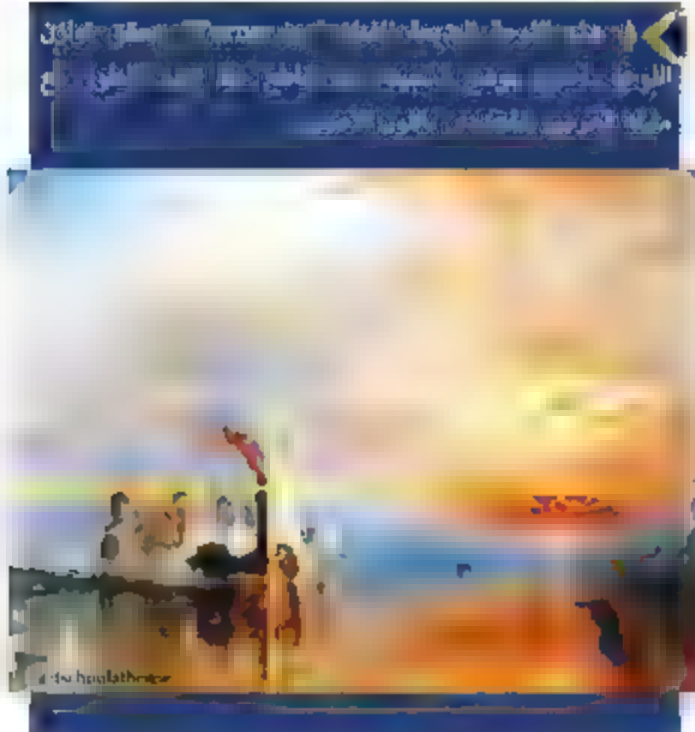
النصوع والتباين بين المناطق المضاءة والمعتمة بتحقيق شعور أكبر بالعمق الفراغي.

3. يتحدد اختيار الرسام للخامة التي يرسم عليها وفقاً للملمس الذي يريد له أن يظهر في عمله النهائي. وتتيح المدارس الفنية الحديثة للفنان مجالاً واسعاً لانتقاء المواد الطبيعية والصناعية التي تساعد على تشكيل عمله باستخدام تقنية اللصق "الكولاج" وتحقيق غايات نفسية وتعبيرية معينة. كما يتحدد اختيار أسلوب الرسم وخصائص الفرشاة واتجاه حركتها بناء على الحالة النفسية التي يرغب في التعبير عنها، فالإكتفاء بخصائص الفرشاة الكبيرة والسريعة يعني المتلقي من الاهتمام بالتفاصيل ويوجه تركيزه إلى عناصر القوة التي يريدتها الرسام، وهو ما نراه أيضاً في لوحة "زمرانت" الثانية (أعلاه) حيث تُهمل خصائصه السريعة تفاصيل المكان والملابس، وتوجه العي إلى وجه "زمرانت" مباشرة.

4. تعد قاعدة النسبة الذهبية من أهم مبادئ التكوين الجمالي للوحة [انظر فصل "من العين إلى الدماغ"]. فبعد اكتشافها على يد الإغريق ثم تطورها في القرن الثالث عشر بفضل فيبوناتشي، تمكن كبار الفنانين من معرفة أكثر النقاط قوة وجاذبية في لوحاتهم، حيث تجل عين الإنسان لاشعورياً إلى استعسان ما نراه في هذه المواقع على سطح اللوحة وتشعر بأنه يمثل موقع الثقل فيها.



بالرغم من التجريدية المفرطة في لوحات الفنان الفرنسي موندريان، فإن تقسيمه للأشكال المضلعة في لوحاته ليس عشوائياً، إذ يمكن أن نرى تطبيقه لقاعدة المتوسط الذهبي في المستطيلات المحددة باللون الأحمر.



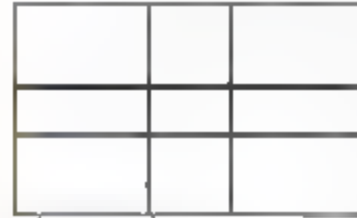
"أعطني بعض الأصباغ والعراقي وقماش الرسم، وسأعطيك ذهباً وفضة وياقوتاً ولؤلؤاً. سأعطيك أعظم كنز وقعت عليه عينك".
جون هاغان



منذ نهاية الثلاثينيات؛ بدأ الفنان الهولندي "إشر" Escher برسم لوحات تعتمد على خداع البصر دون اللجوء إلى التضاد والتناظر المستخدم في فن الأوب آرت، ثم بدأ بالاعتماد على الرياضيات لإنقان رسم أشكال هندسية يستحيل وجودها في الواقع، ففي لوحة "الشلال" يتلاعب "إشر" في وضعية الأعمدة التي تحمل قنوات الماء حتى يختلط على المشاهد التمييز بين كونها صاعدة أو هابطة.

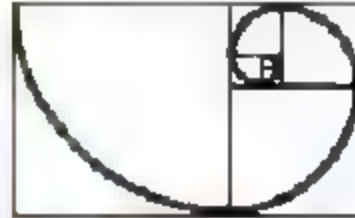


كان الفنان الإيطالي دافنشي من السابقين إلى تطبيق هذه القاعدة في لوحاته، لم اشتهر كل من سلفادور دالي وموندريان في الاستدانة من قوة الصورة التي اكتسبتها لوحاتهم بفعل هذه القاعدة، وهي تقوم على تقسيم كل من طول وعرض اللوحة إلى ثلاثة أقسام، بحيث يحقق القسمان في الطرفين النسبة الذهبية قياساً إلى الطول والعرض، ثم تُرسم أربعة خطوط وفقاً لهذا التقسيم -الذي يسمى بالقطاع الذهبي Golden Section- لتحديد عند تقاطعها نقاط قوة اللوحة، ويمكن للرسم أن يضع عند أي من هذه النقاط الأربعة العناصر المهمة، ليلفت عين المتلقي إليها لاشعورياً.



www.coe.upa.edu

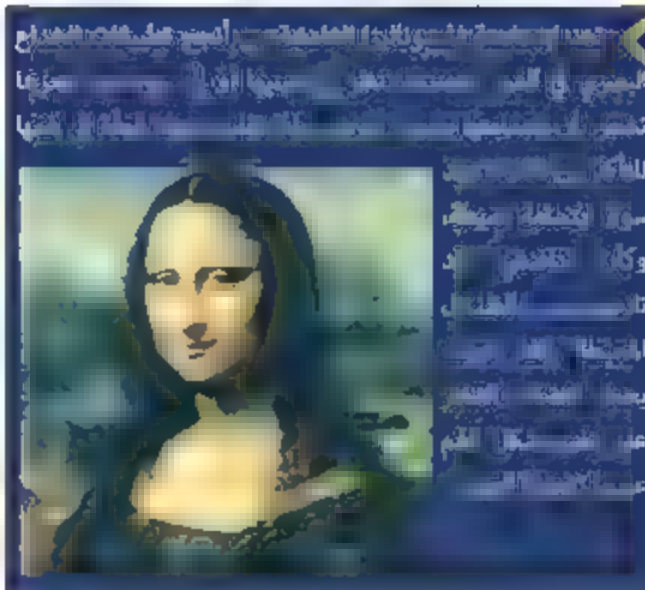
يمكن للرسم أيضاً أن يكتشف "العزلون الذهبي" برسم ربع دائرة في القسم الأكبر الذي يتكون من تقسيم طول اللوحة وفقاً للنسبة الذهبية، ثم تشكيل امتداد لها في الأقسام التالية مما يحقق متتالية



"فيبوناتشي" (انظر فصل "من العين إلى الدماغ")، ويسمح رسم هذا العزلون أيضاً بتوزيع مثالي لعناصر اللوحة



أما المثلث الذهبي فيُرسَم بتقاطع الخطوط المسببة في الصورة وفقاً للنسبة الذهبية نفسها، وينبع هذا المثلث كذلك توزيعاً قوياً وجذاباً لعناصر اللوحة



بالإضافة إلى ما سبق؛ يطبق بعض الفنانين الكبار قاعدة أكثر بساطة لتحديد نقاط القوة في لوحاتهم، فيقسمون مساحة اللوحة

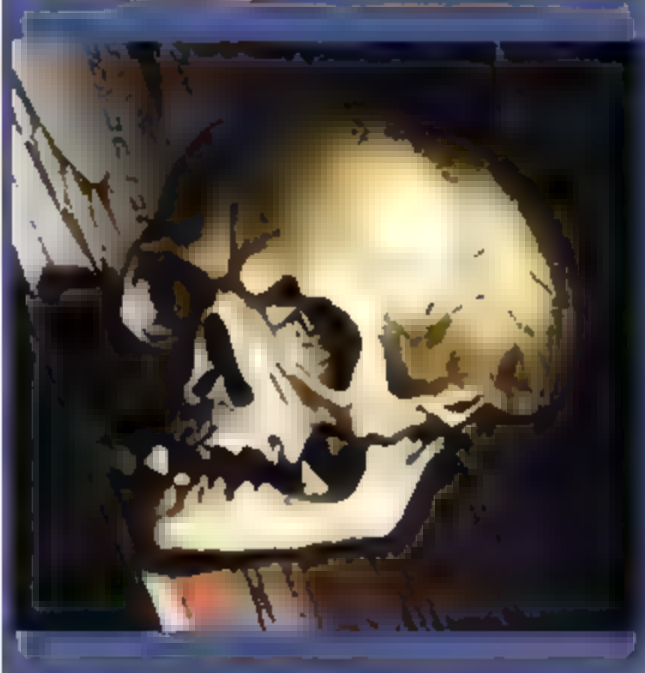
إلى أثلث متساوية في الطول والعرض، ومع أن هذا التقسيم لا يقوم على مبدأ النسبة الذهبية؛ فإن قاعدة الأثلث تحقق أيضاً شرط الانسجام والتوازن.

5. يوظف الرسام قواعد المنظور الهندسي لإغفاء العمق على لوحته، وللفت الأنظار إلى العناصر المهمة مستفيداً من ظاهرة انقياد العين إلى مركز الخطوط الشعاعية، ففي لوحة "العشاء الأخير" للفنان المعروف "ليوناردو دافنشي" تشير الخطوط الشعاعية في السقف والجدران إلى نقطة التلاشي التي نجدها في مركز اللوحة حيث يجلس الشخص الذي يمثل المسيح عليه السلام.



6. من خلال الدراسة والتدريب المستمر يتقن الرسام المحترف توظيف الأثر التفسمي للنقاط والخطوط والأشكال في قوة لوحته التعبيرية، فالنقطة هي أبسط عناصر التصميم لخلوها من الأبعاد والعمق، لكن موضعها في اللوحة قد يجعلها إما مساعدة أو هابطة أو متحركة أفقياً، كما يؤثر موضعها على أرضية اللوحة التي تبدو معطقة عندما تقيد بها نقطة علوية، أو متارجحة عندما يزل موضعها عن المركز بقليل، ويمكن للنقاط المتجمعة أن تضيئ طاقة كامنة وشعوراً بالحركة.

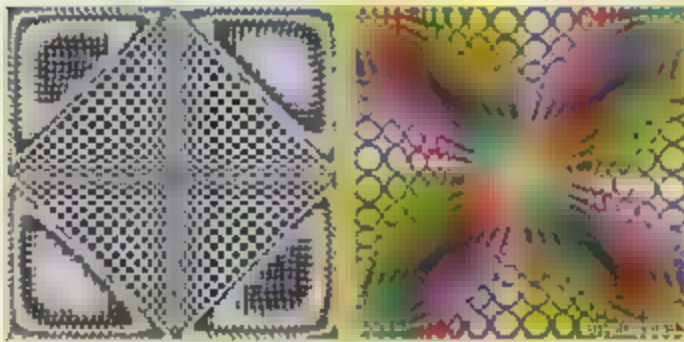
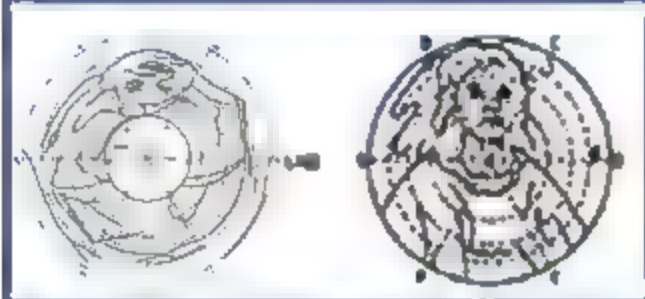
أما الخطوط فتقسم فراغ اللوحة إلى مساحات وأجزاء يحرص الرسام على إبقائها متوازنة دون تقسيمها بالتساوي الذي يوحي بالرتابة، ومع التحكم بصفات الخطوط من الانحناء واستقامة وسماكة ونوار وتقاطع وميلان؛ يقلل الرسام للمتلقي الكثير من المعاني والأحاسيس. وبالعودة إلى خصائص الأشكال الهندسية يمكن للرسام أيضاً استثمار قوة الشكل في التعبير البصري، وهو ما أثقنه رسامو المدارس التكعيبية والتجريدية والرمزية، حتى أصبح من الضروري استيعاب هذه الخصائص للتمكن من قراءة بعض أعمالهم.



7. نجح الرسام "بيتر باول روين" في خداع أبصار المتفرجين منذ عام 1612 عندما رسم سلماً يقطعه جسد أحد الرجال في لوحة التروول عن الصليب بحيث لا تدرك العين أن قطعة السلم في الأعلى تتعرف كثيراً عن نصفه السفلي، وهو ما يمكن التأكد منه باستخدام المسطرة. ومع أن العلم لا يقدم تفسيراً واضحاً لخدعة روين القديمة؛ إلا أنه يعطيا فهماً أعمق للكثير من الظواهر المماثلة، وهي التي استغلها رسامو "الأوب آرت" منذ الخمسينيات لإبداع لوحاتهم الغريبة، بينما تتبع التكنولوجيا الحديثة لهواة فن الخداع البصري سهولة أكبر في إبداع أشكال أكثر تعقيداً.



يقوم فن الأوب آرت على توظيف الأشكال الهندسية التجريدية بعيداً عن الرمزيات والعناصر العضوية، ويعتمد إلى تكرارها بأنماط هندسية دقيقة، مع مراعاة أفران الفراغات، والاستفادة من خصائص التصادم والتناظر بين الألوان (حسب مبادئ علم الألوان) وخصائص الإدراك البصري من تضاد الموضوع مع الخلفية والتشابه والتقارب والإفلاق. وقد تلعب العوامل النفسية للمتلقي دوراً في تفاعل مشاعره مع اللوحة.





الفصل الخامس

الصورة المجسمة

استرجاع ذكرى الأموات بإعادة تجسيدهم، أو في السيطرة على العقول بتجسيد المعبودات في هيئة محسوسة.



عُثر على أقدم المنحوتات المعروفة حتى الآن في منطقة ويلندورف النمساوية، وهو تمثال تجريدي على هيئة أنثى بدون ملامح ولا يتعدى طوله 11 سم، ويُرجح أن يكون ذا معنى خرافي أو غرض سحري، ويعود عمره إلى نحو 20 ألف سنة.

وقد عُثر لاحقاً على منحوتات أخرى تمثل حيوانات الصيد دون أن تظهر ملامح وجوهها، وهي تتشابه كثيراً مع تماثيل الفودو السحرية التي ما زالت مستخدمة حتى

اليوم، إذ كان الساحر يستخدمها على الأرجح لإضعاف قوة العيوان، ثم ينطلق الصيادون للنيل منه برماحهم، ولعل ضعف الاهتمام بالجانب الفني في هذه الأعمال كان سبباً في استئثارها من التاريخ في فن النحت لدى بعض المؤرخين.



العراق

مع تشكل حضارات المدينية الكبرى بأرض العراق في الألف الرابعة قبل الميلاد؛ بدأت الوثنية باتخاذ طابعها المؤسسي المتواظن مع السبطة، فاردهرت في العاصمة السومرية "أور" -بالقرب من البصرة حالياً- صناعة التماثيل لعبادة إله القمر "نانا" Nanna، حيث بنى له الملك "أورنامو" معابد هائلة وأوكل إلى الكهنة مهمة رعايتها وبهرجتها، فتفس السومريون في فن النحت الواقعي ذي الملامح الحيوية، وأبدعوا أيضاً في فن النحت البارز على اللوحات الحجرية التي تصور أساطيرهم الدينية وبطولاتهم العسكرية.

وقد نقل لنا القرآن الكريم محاولة النبي إبراهيم عليه السلام -الذي

طوّم في مستعمرة كولومبيا البريطانية حرب كندا

يتضمن تصنيفنا للصورة المجسمة أشكالاً عديدة ومتنوعة، من أهمها النحت والعمارة والتصميم الداخلي والديكور، إلى جانب المصنوعات التي أبدعها الإنسان على طول تاريخ الحضارة كصناعة الأواني والخلي وخطع الأثاث، وصولاً إلى المنتجات الحديثة التي يبدعها مصممون متخصصون كالسيارات والمجوهرات والأجهزة الكهربائية.

الصورة المنحوتة

يؤرخ النقاد لظهور المنون كلها بنحت التماثيل الأولى التي عرفتها الحضارة الإنسانية، مستثنين بذلك الأعمال البدائية التي لا تُصنف ضمن دائرة الفن، وإلا فإن الرسم والتلوين يتقدم على النحت إذا احتسبنا عمر أقدم الرسوم المكتشفة في الكهوف والبالغ 32 ألف سنة، بينما لا يزيد عمر أقدم المنحوتات المكتشفة عن 20 ألف سنة.

كانت التماثيل الأولى -التي وصلت إلينا- تمثل في معظمها أجساداً أنثوية، فُصّغت فيها أعضاء الخصوبة والحمل والإرضاع، وطُعمت ملامح الوجه، أما الذكور فلم يجدوا طريقهم إلى التجسيد إلا نادراً وقد أطلق المؤرخون الأوروبيون على التماثيل الأنثوية -المكتشفة في أوروبا والأردن وفلسطين وسورية- اسم "فينوس" اعتقاداً بأنها كانت تمثل الإلهة الأنثوية الأولى في تاريخ البشر، وذلك مع انتقال الإنسان من الرعي إلى الزراعة في العصر الحجري الحديث حسب تفسيرهم، لكن البعض يفترض أنها كانت تُستخدم لأغراض سحرية بهدف إبداء امرأة ما، كما يقترح آخرون أنها ليست سوى تجسيد لدوافع المتعة.

يعد فن التشكيل المجسم أكثر التصاقاً وتأثيراً في نفس الإنسان منذ بدء تكون ملامح تماثيل الأول بين أصابعه وحتى يقف أمامه شامخاً ليخاطب حسه وبصره، حيث تتكامل فيه أقصى حالات المحاكاة لبواقع بأبعاده الثلاث، ويبقى أثره في وجدانه لطول عمر خاماته الصلبة التي يصعب لندثارها بأثر الجو والبهتان.

وكما خبت جذوة العقل والوحي في تاريخ الإنسان؛ كانت كفة الشيطان ترجح في دفعه مرة بعد أخرى إلى الصخور والمعادن والأخشاب ليُعمل فيها فنه وجهده، ويصور منها معبوداته المحسوسة، فتبقى بين يديه وعلى مرأى عينه منتصب على الأرض لا مفارقة لعالمه، ثم يفهم حولها فلسفته ويطلق من خلالها تأويلاته للحياة وأسرارها.

تفترض الدراسات العلمية تطور مفهوم المعبود الوثني من القوى الطبيعية إلى الطوطم (من الحيوان والنبات) إلى الأسلاف، بينما يذكر مفسرو القرآن الكريم أن الوثنية الأولى بدأت بتعريض شيطاني على هيئة تقديس للأسلاف قبل بعثة نوح عليه السلام، ثم ابتدعت أقوام أخرى وثنياتها في القمر والشمس والطوطم وتبنو قوة الصورة المجسمة حاضرة في معظم هذه المراحل والمعتقدات، سواء في

يُعتقد أنه عاش في أور- إقناع قومه بعدم جدوى هذه العبادة، لكن مصلحة الطغاة في الإبقاء على النظام الطبقي الوثني وقفت حائلاً دون الاستجابة لدعوته، فقام بتعطيمها.



النور المنبع من حاضنات الآشوريين

اقتبست حضارات بلاد الرافدين من السومريين الكثير من مظاهر المدنية، فنهضت قوى أخرى على يد البابليين والعصوريين والأكاديين، واتخذ كل ملك لشعبه معبوداً بتشكيل في صورة مجسمة ويُقدس في المعابد برعاية الكهنة لتكريس النظام العبودي، وكان الآشوريون هم آخر حفلة الحضارة في تلك المنطقة التي زالت دولها سنة 612 ق.م.

مصر

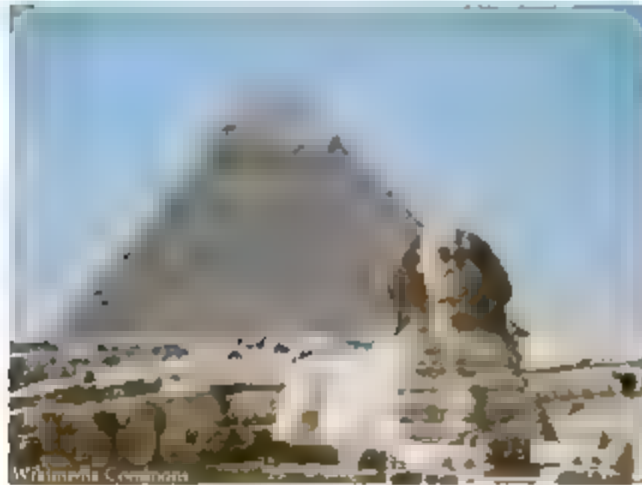
لم توظف قوة الصورة المجسمة في أي من الحضارات القديمة بطريقة تضاهي حضارة مصر القديمة، فإلى جانب دورها في تجسيد المعبودات المقدسة في المعابد؛ كان بعض الناس من العامة يدفنون مع أمواتهم تماثيل على هيئةهم كي تعرف الروح إليهم من خلالها بعد عودتها إلى القبر، لذا أولى المصريون فن النحت اهتماماً بالغاً، وطوروا تقنيات نحت الصخور الرملية والجيرية من مقاليد ثم نقلها ونحتها وصقلها وتلوينها، كما صوروا الكثير من تفاصيل حياتهم اليومية من الزرع والحصاد وإعداد الطعام وركوب القوارب في النيل وبناء الأهرام والمعابد.

ومع انتشار ظاهرة النحت بين جميع طبقات الشعب؛ أصدر الملك "خوفو" قراراً بمنع نحت التماثيل للأفراد وحصرها في الملوك والآلهة، وكأنه أراد بذلك احتكار قوة الصورة لنفسه، فكان جنوده يفتشون عن أي تماثيل في بيوت الناس لتعطيمه.

ويبدو أن ملوك مصر كانوا على دراية بدور الصمم في مضاعفة قوة

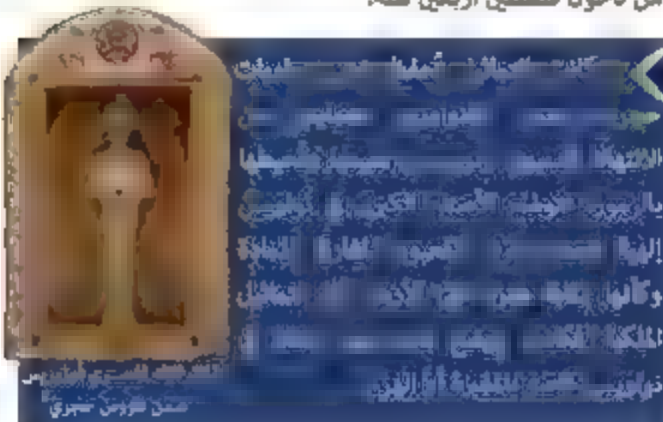
الصورة وهبتها في النفوس، فصنعوا تماثيل عملاقة ما زالت تقف شامخة حتى اليوم، ومن أهمها تمثال رمسيس الثاني في معبد "أبو سمبل" الذي يبلغ ارتفاعه عشرين متراً، وتمثال "أبو الهول" الذي يائته في الارتفاع مع طول يزيد على ثلاثة وسبعين متراً

وما زالت نظريات المؤرخين غير مؤكدة بشأن نسبة وجه "أبو الهول" إلى أحد ملوك مصر، وكذلك بشأن الهدف من نحته في ذلك الموقع بين أهرام الجيزة وعلى تلك الهيئة، لكن الأرجح أنه اكتسب مكانة في نفوس المصريين فأقيمت له الشعائر، ووضع بين يديه ملوك لاحقون لوحات تصف أحلامهم.



أبو الهول وهرم خوفو في الجيزة

ونظراً لتشبع أهل مصر بثقافة الوثنية في ذلك العصر؛ لم يقتنع الكثيرون بالآيات التي جاء بها النبي موسى عليه السلام بالرغم من إيمان السحرة أنفسهم بصدقه، وما أن نهى موسى وينو إسرائيل من بطش فرعون بعد معجزة انغلاق البحر، حتى عاد الكثير من الإسرائيليين أنفسهم إلى الوثنية خلال أيام من غياب نبيهم الذي ذهب إلى لقاء الله، فعاد إليهم مغضباً ليجدهم يعبدون عجلاً من ذهب، ومع أنه أحرق هذا التمثال ورمى رماده في البحر ليربهم عجزه بأعينهم؛ فقد تشربت قلوبهم عبادة الصور إلى درجة حرمانهم من دخول فلسطين أربعين سنة.



تدرجت مراتب الحكام السومريين من مرتبة الكهنة إلى أبناء الآلهة، بل كان بعضهم يُرفع إلى مصاف الآلهة نفسها بعد موتهم، وكانت المعابد الضخمة والتماثيل المبهرة من أهم عوامل توطيد هذا الحكم العبودي، حيث كان المجتمع السومري يتكون من ثلاث طبقات، تأتي الطبقة الحاكمة على رأسها، ثم تليها طبقة الأحرار من الجيش والنبلاء والكهنة، وتشكل الرعية من الفقراء الأحرار والعبيد.



أفريقيا

بالرغم من التقدم المبكر للفن النحت المصري لم تحفظ لنا القبائل الأفريقية الأخرى الكثير من منحوتاتها البرونزية والطينية التي تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، فكان معظمها يُنحت من الخشب ولا يصر طويلاً، غير أنها تميزت بالتجريد والتلوين واستخدام الكثير من المكونات الترسينية كالملود والفرون والفرز والعظام، كما اكتسبت الأقنعة الخشبية بزموزها المخيفة والمعلقة قوة نفسية كبيرة في نفوس العوام لارتباطها بالشعائر الاحتفالية والسحرية وما يرافقها من تقديم القرابين والرقص على إيقاع الطبول.

جنوب وشرق آسيا

ازدهرت الحضارة البوذية في وادي السند بدءاً من القرن السادس قبل الميلاد، وترك لنا النحاتون شرحاً مفصلاً لحياة وتعاليم بودا على البوابات الحجرية والأبراج المنيقة، واستمرت هذه العبادة إلى أن بدأت الوثنية الهندوسية بالاكتماع في القرن السادس الميلادي، وانتشرت تماثيل "شيفا" الخشبية بأذرعها المتعددة وهو بدوس قزم الشر بقدمه أو بتوسط حلقة من النار.

انتقلت البوذية من شمال الهند إلى الصين وكوريا حاملّة فنونها، لكن جذور النحت الصيني سبقت البوذية بألفي عام قبل الميلاد، منذ حضورها المبكر في الأواني الجائرية الملونة، ثم صُدر هذا الفن إلى اليابان في الفترة الواقعة ما بين القرنين الخامس والثامن الميلاديين، وبلغ ذروته فيما بين القرنين التاسع والثاني عشر، حيث اكتسب النحاتون قوة اقتصادية ومكانة اجتماعية مرموقة، وظلت أعمالهم محصورة في نطاق تماثيل المعابد الخشبية والبرونزية مع إدخال بعض التحسينات في الألوان والتطعيم بالكريستال.

تقدم عقيدة الفودو Voodoo الأفريقية نموذجاً مثيراً لتداخل الدين بالخرافة والسحر، خصوصاً مع غياب التدوين والتأريخ مما يريد من صعوبة تتبع أصولها، فهي تحفظ الكثير من الملامح الدينية الموروثة عن التوراة ووحداية الإله غير أنها تشتهر اليوم بتجذر السحر في عمق عقيدتها كالتدي فراه مجسداً في تماثيل الشعع التي يفرز فيها السحرة بعض الدبابيس لإيذاء من قتلهم، وفي ظل استخفاف العقل العلماني الغربي بالقوى السحرية فإن وسائل الإعلام لم تُعطِ هذه التماثيل دوراً أكبر من كونها مجرد أدوات لأفلام الرعب في هوليوود، وذلك بالرغم من انتشار هذا النوع من السحر في الولايات الجنوبية والوسطى من أمريكا عن طريق السكان الأصليين والسود والكاريبين.



أوروبا

في منتصف القرن السابع قبل الميلاد؛ بدأ الإغريق بالتوسع نحو غرب آسيا وتبادل العلاقات التجارية مع مصر، ونتيجة لهذا الاحتكاك تسربت إليهم بعض الأساطير محملة بشئ السحت، وأصبح في اليونان مثيل للإله المصري أوزيريس متخذاً اسم ديونيسيوس، ثم بدأ النحاتون المحليون بتقليد معلميهم المصريين في النحت على الأعمدة، وسرعان ما طوروا مدرستهم الخاصة في أيونيا وأثينا ومجردوا على التمثيل التقليدي والمتناظر للجسد، كما بنوا علاقة جديدة مع الجسد البشري الذي أصبح في فلسفتهم المثل الأعلى للجمال، فانطلقوا لتصوير الآلهة على هيئة شباب عراة في غاية الوسامة والفتوة، أو في صور شابات يسكن أطراف ثيابهن بتجسيد سفهم بالإثارة.

تميزت أعمال الإغريق بواقعيتهما الشديدة واهتمامها بأدق التفاصيل، فما زالت لثاليل فلاسفة وشعراء وقادة اليونان ليوح لنا بما كانت عليه ملامحهم وتصنيف شعرهم ولحاحهم وحتى لتجاعيد ثيابهم بدقة ملفتة، وربما بالغوا أيضاً في إظهار جمالهم على نحو غير واقعي سعياً وراء الكمال.

ومع تفكك الدويلات اليونانية إثر صراعاتها الداخلية؛ نقل الإغريق مدرستهم في النحت الواقعي إلى روما والإسكندرية، ثم بدأ الرومان بالتراجع التدريجي عن المثالية اليونانية والميل إلى الحرية والتبسيط، وعندما اعتنقت روما الديانة المسيحية ثبتت الكنيسة هذا الفن، ووظفته دينياً في تصوير قصص الإنجيل وعلى رأسها ولادة و"صلب" المسيح عليه السلام، وخلال القرون الوسطى انتشرت التماثيل التي تصور المسيح وعمره العذراء والملائكة وكبار رجال الدين في كافة أنحاء أوروبا وآسيا الصغرى، لكنها مالت إلى المزيد من التبسيط والاهتمام بالرسم أكثر من النحت.

الحضارة الإسلامية

استلم المسلمون شعلة الحضارة في منتصف القرن السابع وانتقلوا بها أشواطاً بعيدة، فأنزغهم من تحريم الإسلام القاطع لنحت التماثيل سواء للعبادة أو للزينة؛ لم يقف الحظر حائلاً دون نبوغ فنون النقش والنحت بعيداً عن مواطن التعريم، فأبدع الفنانون في زخرفة المباني والمناير والمخاريط والمشربيات والأبواب والصناديق والخرفيات وكافة أشكال الأثاث، وكانت لكل بلد إسلامي مدرسته الفنية الخاصة بحذورها القديمة وروحها الإسلامية المتحدة.

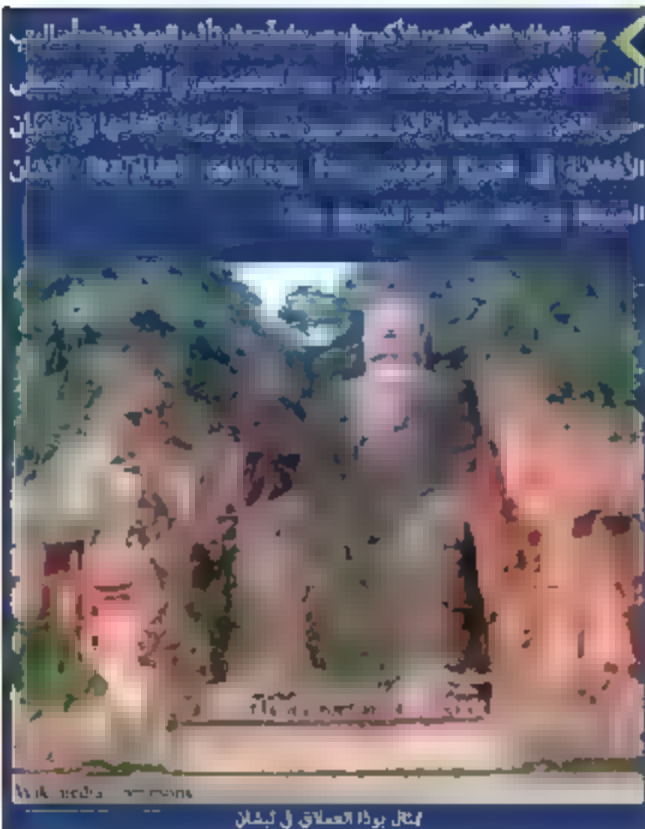
ومع دخول المسلمين ميدان المنافسة مع الحضارات السابقة والمعاصرة طوال القرون الوسطى؛ اهتم الخلفاء والولاة بتزيين الجوامع والمباني الحضارية بكافة أشكال النون، فكان لقوة الصورة المجسمة دورها في تزيين الجوامع الكبرى بالفوانيس والشمامعد

سقام الإغريق من ندعه المصريين في مضاعفة قوة الصورة بزيادة حجمها، فبعد فشل "أنتيغونيدز" في حصار جزيرة رودس عام 305 ق.م؛ ترك أعدائه العسكرية عند أسوارها والنسحب بجيشه، فباع الملك تلك الغنيمة وكافاً بثمانها إله الشمس "هليوس" بتجسيده في تمثال برونزي عملاق عند ميناء الجزيرة لإرهاب أعدائها، لكن هذا الوثن الضخم الذي استغرق بناؤه نحو 12 سنة سرعان ما انهار عام 225 ق.م بفعل زلزال قوي.



رسم تخيلي لتمثال رودس الذي كان من عجائب العالم السبع

ويبدو أن سحر الصورة العملاقة لم يأت دائماً بالنتيجة ذاتها، فوفقاً لأسطورة حرب طروادة؛ تظاهر الإغريق بالانسحاب عن أسوارها بعد حصار دام عشر سنوات، وتركوا وراءهم حصناً خشبياً عملاقاً اختبأ بداخله خيرة المقاتلين، فحسه الطرواديون هدية سلام وأدخلوه إلى المدينة في احتفال مهيب، وعندما نال السكر من السكان خرج المقاتلون وقتلوا أبواب المدينة ليدخل الجيش ويفتك بطروادة، فكان وراء قوة الصورة المجسدة في الحصان خدعة تُضرب بها الأمم.



تمثال بوزة العملاق في كيشان

العصر الحديث

مع بدء انتقال شحنة الحضارة إلى يد الأوربيين، أعاد نحاتو عصر النهضة تراث الإغريق الواقع في فلورنسا الإيطالية. وذلك عبر استعارة مفهوم الكمال الإغريقي لأجساد الآلهة وتطبيقه في أجساد الأنبياء والمسيح، فتحت مايكل أنجلو مثلاً عارياً للنبى دلوود عليه السلام في القرن الخامس عشر، ثم نحت رافاييل مثلاً مشابهاً واستعاد فن النحت حيويته مجدداً تحت رعاية الكنيسة التي أحكمت قبضتها بحاكم التفتيش لمقاومة التمرد البروتستانتي (الإصلاحى)، وكان الفن أحد وسائل الدعاية الدينية لإبهار الناس مع تحول الكنائس والأديرة إلى ما يشبه المتاحف والقصور لشدة البذخ.

تحول معظم اهتمام النحاتين في نهاية عصر النهضة وبدء مرحلة الباروك والروكوكو إلى زخرفة المباني الفارهة، حتى تحول بعضها إلى تحف فنية عملاقة ما زالت تثير دهشة السواح في المدن الأوربية الكبرى، واستمر التراجع في دور النحت قياساً إلى الرسم حتى أواخر القرن التاسع عشر؛ عندما أطلق الفنان رودن ثورة النحت الحديث الذي تراجع فيه دور الجسد البشري من مركز الصدارة، فأعاد تشكيل الواقع بتكوينات تعريدية وانطباعية وتكعيبية، مما أغرى كبار الرسامين في القرن العشرين بإطلاق العنان لإبداعهم في التشكيل المجسم مثل بيكاسو وماتيس ودالي.

أما فنانون ما بعد الحداثة فوجد بعضهم في النحت فرصتهم للعبث، فكان مارسيل دوشامب يختار من منتجات المصانع ما يشاء ليوقع عليها بصفتها عملاً فنياً، حتى لو كانت مجرد عجلة تنتصب على كرسي، كما اختار جيوقة ووقع عليها باسم مستعار وأرسلها إلى أحد معارض نيويورك على أنها "نافورة"، ومع أن لجنة المعرض رفضتها فقد أصبحت أيقونة لما سمي بالفن المفهومي، وكتب أحد النقاد يبرر هذا العمل بأنه من غير المهم أن يدع الفنان عمله الفني بيده بل يكفي أن يختاره ويقدمه تحت عنوان جديد محرضاً على إعادة التفكير به.

من جهة أخرى، انطلق فن النحت منذ خمسينيات القرن العشرين ليلحق عيون الناس في كل مكان، فبينما تبلى اللوحات الثمينة حبيسة الجدران؛ تتسابق المدن العصرية اليوم إلى تزج



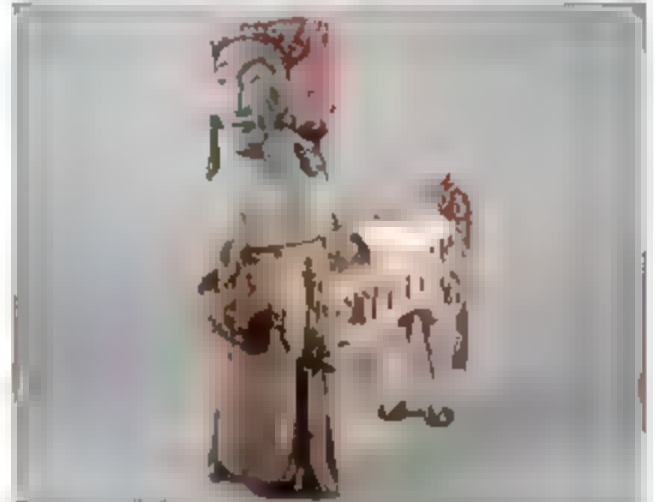
إناء منوحي رجاوي محفوظ بمتحف ميتروبوليتان في نيويورك

والتناثر (الثريات) وكافة التحف النحاسية والخشبية المزخرفة والمطعمة بالذهب والفضة والعاج والصدف، ويعد العصر المملوكي من أكثر العصور الإسلامية غزارة وتنوعاً في إبداع هذه التحف، حيث تعرض أعظم المتاحف في أوروبا وأمريكا على اقتناء كنوزها.

ومن الجدير بالذكر أن الوعد الإلهي بحفظ الوحي للنزل على النبي محمد صلى الله عليه وسلم من الضياع والتعريف، دون غيره من رسالات الأنبياء السابقين، لم يتضمن وعداً

بعدم انشقاق الكثير من الفرق عنه، فالحفظ قائم ببقاء الأصل، والابتداع ممكن ومتجسد بظهور عشرات الفرق التي خرج كثير منها عن دائرة الإسلام.

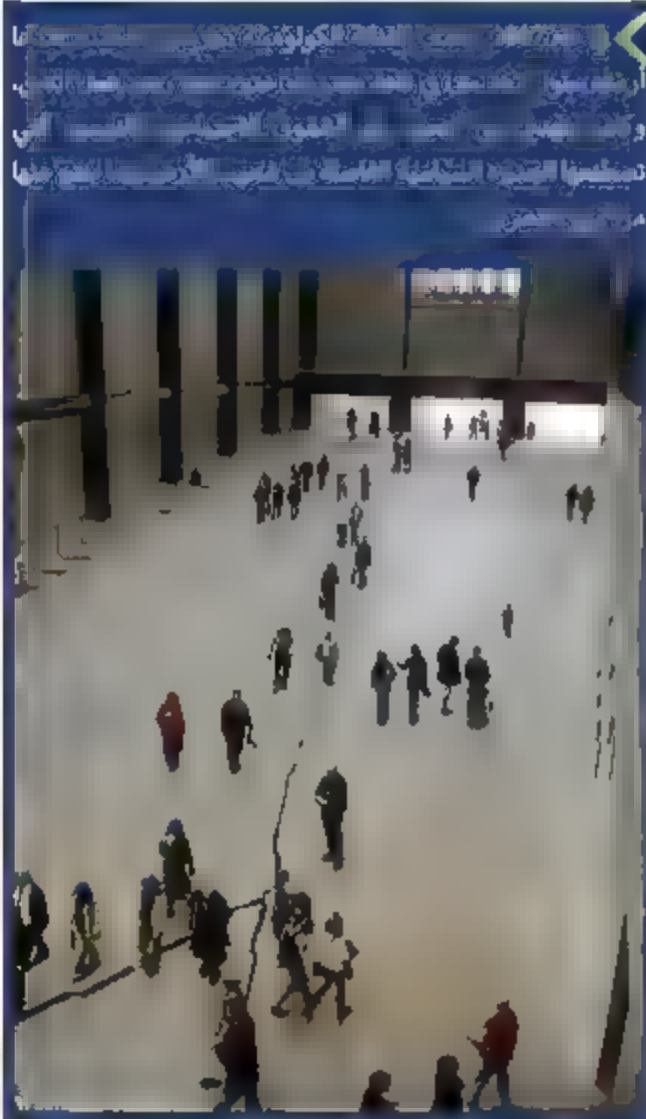
ويبدو أثر الوثنيات السابقة على الإسلام واضحاً في بعض الفرق الصوفية والباطنية، حيث استعادت قوة الصورة حضورها في هيئة الأضرحة المنصوبة لبعض الأولياء، وفي الثقباب المقامة على كثير منها، كما تتجسد قوة الصورة في أيقونات الثمانم التي تتخذ أشكالاً عدة، وفي الحجارة الطينية التي تسجد عليها جباه الشيعة، وفي المائيل البراق الصغيرة التي تُباع في بعض مناطق الهند وإيران وشرق آسيا



تمثال خشبي للبراق صنع في إثيوبيا وهو محفوظ بمتحف جونسون التابع لجامعة كورنيل في نيويورك

يمكننا فهم الانقلاب الجذري في مفهوم الفن الحديث من زاوية
الافتتاح الواعي على نوافذ جديدة، فالفن الذي كان مقتصرًا على الطبقة
المخملية وحبيس قصور البلاء لم يكن معنياً في معظم الأحيان
بتصوير الواقع بقدر الحرص على تجميله. لكن انفتاح العالم كله اليوم
على وسائل الإعلام التي تنقل باستمرار صور الكوارث والمجاعات
وضحايا الحروب لم تترك لنا فرصة التعمي عن الوجه القبيح للعالم،
وذلك بالرغم من حرص الإعلام الغربي على تصفية معظم الأخبار
والصور التي يعرضها وبالنوازي مع اجتثاث هولود على الإغراق
بوسائل الترفيه الممؤم.

وأمام هذا الواقع، لا يجد الكثير من الفنانين بداً من استلهام "قبح"
العالم في أعمالهم الفنية التي لم تعد معنية بالجمال، بل يحرص
أكثرهم شهرة على تقديم أعمال صادمة وخارجة عن المألوف لبعث
الباس على التفكير والتأمل.



شوارعها وساحلتها ومرافقها العامة بكافة أشكال النحت، إما تملأها
من قيم وطنية وتاريخية وجمالية، ولما تتمتع به لغة التجسيم من
قوة تعبيرية وحساسية مفردة، حتى ارتبطت هوية بعض المدن بما
ترهبه به من مجسمات جمالية، ومن الأمثلة العصرية المهمة على ذلك
تمثال "شيكاجو بيكاسو" الذي أهده بيكاسو إلى سكان مدينة شيكاغو
رافضاً لفاضي أجره البالغ مئة ألف دولار، وتاركاً لزواره في إحدى
ساحات المدينة مهمة التفكير في زهرته.



Wikimedia Commons

مجسم Chicago Picasso

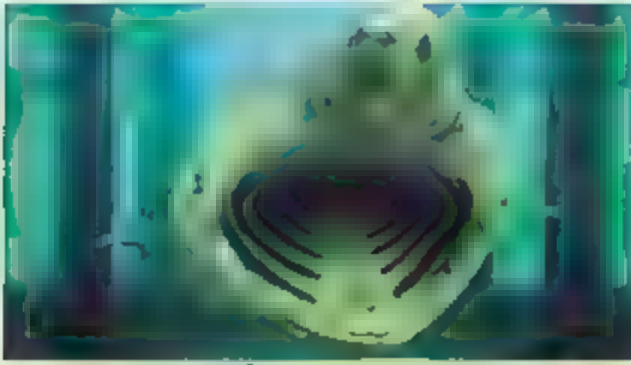
أتاحت التقنية الحديثة خيارات واسعة لتطوير فن النحت، حتى
تلاشت الحدود بين النحت والرسم فأبدع البعض أعمالاً من القماش
والخشب والمعادن ثم قاموا بالرسم عليها أو تلوينها، كما سمحت
آلات الحفر والثقب وتشكيل المعادن باختصار الوقت والجهد. ولم
تعد الخامات التقليدية تعد من إبداع الفنان، فالنحات المعاصر
يستفيد من كل شيء لإنجاز مجسماته، كاستخدام البلاستيك واللدائن
والبوليمرات والزجاج، وحتى المخلفات وقطع الغردة.

ونتيجة لهذا التنوع المتحرر من كل القيود؛ نشأت أشكال عصرية
عديدة للنحت وباتت لها معارضها وأساتذتها، مثل النحت على
الجليد الذي يجد رواجاً في كندا والدول الإسكندنافية، والنحت البيئي
الذي يتشكل بالأشجار والنباتات والصخور، والنحت الرملي الشائع
على الشواطئ، ونحت قطع "البليغو" Lego المخصصة للعب الأطفال،
كما يصنف البعض صناعة الدمى كأحد فروع فن النحت، إذ تقام
للمدى اليابانية العريقة معارض عليية تبهر الزوار بدقتها المتناهية،
كما تجذب الدمى الروبوتية ذات التقنية المتقدمة اهتمام شباب هذا
الجيل بوصفها تماثيل العصر الحديث.

الصورة المعمارية

العمارة في العصور القديمة

لا يمكن فصل النحت عن العمارة من حيث خروجهما من رحم الفن
وموهما جيباً إلى جنب في كنف الحضارة، فبعد اكتشاف الإنسان قوة



يقدم الفنان البريطاني دلميان هيرست أعمالاً فنية صاعدة في سياق بحثه عن مر الموت، حيث تقتل معارضه بالحيوانات المحنطة والمحفوفة داخل حاويات زجاجية ضخمة، كما يحرص أحياناً على أن يقطع بعض حيواناته لعرضها بداخلها، ويقدم في نماذج أخرى أعمالاً مكونة من أجساد العشرات وأعقاب السجائر وكبسولات الدواء، أو حتى جماجم الموتى المرصعة بالباس.



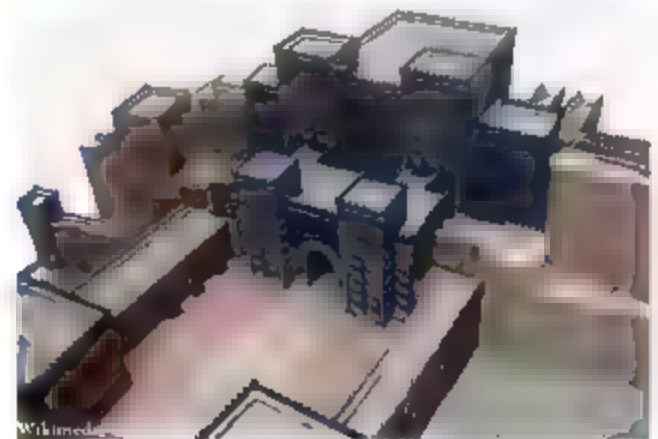
قدم لنا القدماء في المراحل السابقة على التاريخ المدين أول شاهد معماري بذاتي في سهل ساليس الإنجليزي، يتوزيقيهم مبدأ استناد الحجر الأفقي (عتبة) على حجريين رأسيين (عمود) لتشييد صرح معماري عملاق على شكل دائرة، وما زالت بقايا هذا البناء الذي أطلق عليه اسم Stone Henge تثير كثيراً من التساؤلات بشأن سبب وأسلوب بنائه، حيث لم تكن الكهنة قد اخترع بعد.

الصورة المجسمة في التمثال؛ بدأت العمارة بالتمرد على وظيفتها التقليدية في الاختصار على توفير المأوى، واكتسبت سعراً مضاعفاً بتكليف الفضاء وتشكيله في صروح ذات وظائف متعددة، وربما كانت البداية -وفقاً للتاريخ المعروف- مع الهياكل الصغيرة التي بُنيت لعبادة الأم الكبرى وابنها الثور في سهل قوبية جنوب تركيا، وذلك في أواخر العصر الحجري الحديث، ثم تطور الأمر مع تشكل المدن الأولى في فلسطين والعراق، حيث ينقسم المجتمع إلى طبقات تراتبية وفق نظام عبودي، ويكتسب الحاكم شرعية سلطته من نسبة الإلهي المزعوم. فتغدو قوة الصورة الكامنة في الهياكل المعمارية العملاقة والمترفة أبغث اللغات للتعبير عن لسان السلطة.

بنى الملوك السوميريون أبراجاً مهيبه للمعابد سميت بالرفورات، وكان أعظمها رفورة "أور" التي بناها الملك "أورنامو" سنة 2100 قبل الميلاد لعبادة إله القمر، بارتفاع بلغ سبعين قدماً على طبقات ثلاث، ويعلموها معبد صغير في القمة لجأزس فيه الشعائر الوثنية والسحرية بعيداً عن عيون الرعايا المأخوذون بهيبة الصورة.



منشور سلوي لإحدى رفورات أور



مجمع لولبة بابل في متحف برلين

ترافق هذا التزاوج بين نعت الأصنام المعبودة وعمارة المعابد والهياكل المترفة في معظم العصور القديمة، ومن أشهرها وأكبرها

لم يختلف الأمر كثيراً في بلاد الرومان؛ إذ بنوا معابد لا تقل هيبة لعبادة الكواكب، وكان أضخمها معبد الإله "جوبيتر" (المشتري) في مدينة "هليوبولس" (بعلبك) بليبان، والذي جاوره معبدان آخران لعبادة "قيوس" (الزهرة) و"باخوس" إلى جانب معبد رابع على أحد التلال لعبادة "ميكوري" (عطارد)، حيث أراد الأباطرة استعراض قولهم في عملية بناء دامت لأكثر من ثلاثة عشر عاماً واستمرت إلى ما بعد ميلاد المسيح عليه السلام.

أما عابيتهم بالقصور فبلغت ذروتها في عصر الإمبراطور الشاب نيرون، الذي بنى قصراً هائلاً تقارب مساحته الخمسمئة ألف متر مربع بعدد ثلثة الفناء ومائتة الرخامية الباهرة، لكن روعة بانه لم تقف حالاً دون السنة النهب التي انتهت روما في حريق هائل يُعتقد أن نيرون أفتعله بنفسه، فأقام من بعده دوميسيان قصراً منيفاً في الموقع ذاته، ثم نقل سبتيموس قصره إلى التلال المحيطة بروما.

ولتجسيد انتصاراتهم وإنجازاتهم؛ ترك كبار أباطرة روما نصاً تذكارية عملاقة ما زال بعضها يروي حكاياته حتى الآن، مثل عمود تراجان الذي نُقشت عليه تماثيل بارزة لألفي وخمسمئة محارب في شريط حلزوني، حيث تعكس بالصورة المجسمة حروب تراجان في رومانيا، أما أقواس النصر فأنشئت لاستقبال جيوش الفاتحين وتخليد ذكراهم على جدرانها ذات التماثيل البارزة؛ مثل قوس سبتيموس سيفيروس وقوس قسطنطين.

ومع كل هذا التضع الحضاري والفني الذي جعل تاريخ روما حلقة وصل بين العصرين القديم والأوسط؛ لم تعد قوة الصورة تقتصر على دور العبادة وقصور الحكم فحسب، بل أبهر أباطرة روما رعاياهم أيضاً بالعمارة الدنيوية، فشيّدوا المدرجات والمسارح العملاقة في معظم المدن الكبرى التي احتلوها، وبعد مدرج الكولوسيوم الذي ما زال قائماً في روما من أشهر المدرجات التي تقام فيها مباريات المصارعة وترفيه الناس بقتل الأسرى والمحكومين بالإعدام، أما المسارح فما زال يشهد على روعتها مسرح بصري العملاق في جنوب سورية بمدرجاته التي تتسع لخمسة عشر ألف متفرج، إلى جانب مسرح مارشيلوس في روما ومسارح جرش وقرطاج.

ونظراً لقداسة وألوهية الكثير من الملوك في العصور القديمة؛ أولت الطبقة الحاكمة عناية بالغة بمدافن وأضرحة ملوكها، حتى نال بعض بعضها بضامته وزخارفه المعابد نفسها، ففتن السومريون في بناء المدافن الملكية في أور، وأذهل المصريون العالم بأهرامات الجيزة العملاقة، كما بنى المعماريون الإغريق صريح هاليكارناسوس للملك الفارسي موسولوس على هيئة هرم رخامي يرتفع فوق عشرين الأعمدة، ويعمل في قمته تماثلاً للملك مع زوجته في عربة تجرها الأحصنة.

ضخامة وترفاً للمعابد المصرية، فكان بعضها يبنى لتقديس الآلهة المجسمة مثل الكرنك وأبو سمبل، وبعضها الآخر خصص لتقديس الملك نفسه وإقامة شعائر جنازته مثل معبد حتشبوت.

أما الإغريق فعمروا ثلاثة من عجائب العالم السابع، إذ أنجز المعماري كريستفرون في منتصف القرن السادس قبل الميلاد معبد الإلهة "آرتميس" في إفسوس الواقعة حالياً في تركيا، وصممه على مساحة مستطيلة ينتصب فيها 127 عموداً رخامياً بارتفاع 12 متراً ويعلوها سقف خشبي يحمل على هيئة مثلث.



نموذج حديث للمعبد المدمر موجود حالياً في حديقة ميني تورك بإسطنبول

وبعد أن صوّق الناس أسطورة انتصار الإله "زيوس" مع إخوته على أجيهم الجبار "كرونوس" وتخليص العالم من شر الجبابرة؛ قرر مجلس الأولمبيا في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد تكريس عبودية الشعب ببناء معبد هائل يضم تماثيل "زيوس" الذي أصبح في المخيال الشعبي كبير الآلهة، فتعمد النحات اليوناني الشهير فيدياس ملء المعبد بجسد التماثيل العملاق ليبدو أكثر هيبة، حتى كاد رأسه يلامس السقف بارتفاع يبلغ نحو عشرين متراً، كما كسى جسده بصفائح من العاج وألبسه عباءة من الذهب الخالص، ليحقق نوعاً من التضاد اللوني المبهّر مع القاعدة المبنية من الرخام الأسود، أما الأعجوبة الثالثة فهي تماثيل رودس، وقد سبق الحديث عنه في هذا الفصل.



معبد باخوس في بعلبك

المسلمون، أشكال الفن، مع ما أكثر من ألفي ألفه في العصور الوسطى الألمانية، فيل

العمارة في العصور الوسطى

مع تحول الإمبراطورية الرومانية من وثنيها المتعددة إلى المسيحية في نهاية القرن الرابع؛ احتفظت العمارة الدينية بالوظيفة نفسها التي أنشئت من أجلها المعابد العملاقة والمهرجة، إذ أوقف الإمبراطور ثيودوسيوس الكنج أعمال البناء في معابد بعلبك بعد مرور أكثر من ثلاثة قرون على بدنها، ودُمِّر مذابحها الوثنية لتتحول إلى كنيسة عظيمة.

ومع انفصال الكنيسة إلى كاثوليكية وأورثوذكسية، وتنافس كل من روما والقسطنطينية على الرعاية الدينية؛ استقل فن العمارة بالتبعية لكل من الكتيبتين على حده، فانتعشت العمارة الشرقية البيزنطية (الأورثوذكسية) نظام القبة والفنار والمسيحساء متأثرة بالعمارة الفارسية والأرمينية، وتعد كنيسة آياصوفيا في إسطنبول من أعظم الشواهد على فرادتها.

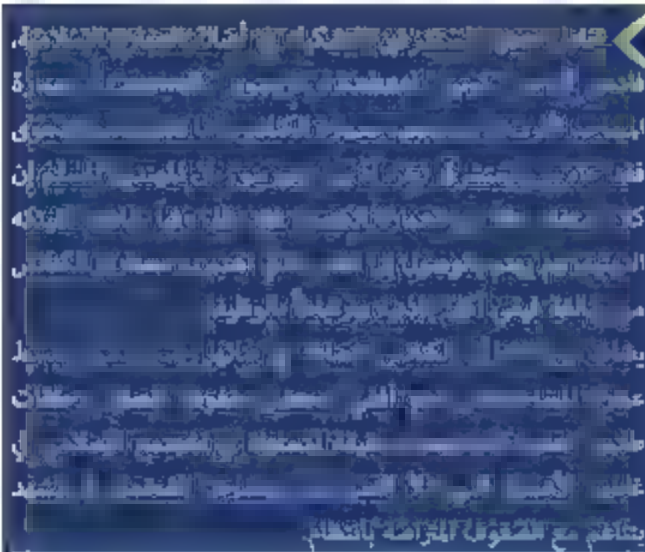
أما الكنيسة الغربية (الكاثوليكية) فتطورت من الفن الكارولنجي في بلاد الغال وإسبانيا إلى الفن الرومانسكي Romanesque Art في أواخر القرن الخامس، والذي تميز بالأعمدة الضخمة والأقواس ذات الأضلاع والحشوات، ولم تشهد أوروبا آنذاك أي اهتمام معماري آخر خارج نطاق الكنائس والأديرة، فسيطر رجال الدين على المجتمع، وأقبل الناس بكثافة على الصلاة مما دفع الكنائس إلى المزيد من التوسع.

وفي أواخر القرن الثاني عشر؛ ساد الفن القوطي المتأثر بالفنائل الجرمانية، وتخلت عمارة الكنائس بالتدريج عن الإرث الروماني الوثني، فازداد حجمها وارتفاعها وهيبته أكثر من أي وقت مضى، حتى بات بعضها أشبه بكنل من الأبراج المتراصة مثل كاتدرائية كولونيا الألمانية، لكن تصميمها الداخلي كان أقرب إلى البساطة والزهد.

وإذا كانت القرون الوسطى هي أكثر فترات الفنون والتعبية في تاريخ أوروبا؛ فقد كانت مرحلة تطور متسارع في العالم الإسلامي، إذ شهدت فيها العمارة الشرقية نقلات كبرى بفعل امتزاج ثقافة الإسلام مع الروافد الحضارية المجاورة لجزيرة العرب.

كانت نشأة هذه الحضارة إنسانية بحتة، إذ لم يلتفت النبي محمد صلى الله عليه وسلم في تطبيقه العملي لتأسيس المجتمع والدولة إلى الجوانب المادية للحضارة، بل كان اهتمامه منصباً على نشر الدعوة بين الأمم وإقامة نظام حكم عادل، مع محاربة كافة أشكال العبودية والوثنية والطبقية، ونجح الخلفاء الراشدون من بعده في تحقيق

بعد أن أصبحت القسطنطينية عاصمة للدولة البيزنطية الأورثوذكسية؛ قرر الإمبراطور جوستنيان إعادة بناء كنيسة آياصوفيا على نحو يُظهر عظمة الإمبراطورية، فاستقدم لها أشهر معماريي بيزنطة لقيادة فريق يضم عشرة آلاف عامل، وجلب حجارتها من مصر وبعثك وأثينا وروما، وأنفق عليها 360 مليون جنيه ذهبي، فكانت قبتها هي الأعظم في تاريخ المعابد، وظلت ترمي المذهب الشرقي (الأورثوذكسي) أكثر من تسعة قرون، وعندما فتح المسلمون القسطنطينة عام 1453 لم تكن لديهم الوقت الكافي لبناء جامع يضمهم جميعاً في مدينة شديدة البرودة، فألقى شيخ الإسلام بهجواز تحويل الكنيسة إلى جامع بدلاً من تركها مهجورة.



المسجد الأقصى في القدس



مثالية المجتمع القائم على الرشد والمتعالى على كافة أشكال المادية. فلم تكن هناك قصور ولا معابد (مساجد مترفة) ولا أضرحة فارحة. بل عاش الخليفة والولاة في بيوت كبيوت عامة الناس، وظلت المساجد على حالها البدائي من جذوع التخل وأسقف الجريد، أما القبور فلم ترتفع عن الأرض أكثر من شبر واحد مستغنية حتى عن الشواهد الحجرية وأسماء الموتى.

لكن هذا الواقع المثالي لم يستمر طويلاً على بساطته كما درجت عادة البشر؛ فصرعان ما توسعت الدولة الإسلامية وضمت بقايا الممالك المجاورة، فتمازجت الثقافات واطّلع العرب على بدائع القصور والمعابد، وبدأ داء الاستبداد بالتمسك إلى جسد الخلافة لتتحول إلى ملك، فمع انتقال العاصمة إلى دمشق بنى أول خلفاء بني أمية معاوية رضي الله عنه قصر الخضراء في وسط دمشق ليكون أول قصر في الإسلام، ثم ظهرت في العصر الأموي قصور ملكية أخرى كقصر الحر الغربي في بادية الشام وقصر الرصافة وقصر الخشني في الأردن، وكانت تعمل جميعاً سمات العمارة البيزنطية.

في الوقت نفسه لاحظ الخلفاء الأمويون دور قوة الصورة المجسمة في إبراز عظمة الحضارة الإسلامية الناشئة، وأجاز لهم بعض الفقهاء الخروج على سنة التقشف في بناء المساجد لمنافسة الكنائس والمعابد فجعوا من إنجازهم المعماري الأول أسطورة تأسر الألباب، إذ أوكل الخليفة عبد الملك بن مروان إلى رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام مهمة بناء قبة عظيمة فوق الصخرة التي عرج منها النبي صلى الله عليه وسلم إلى السماء في المسجد الأقصى بالقدس عام 685، فبنوا حولها مسجداً ثنائي الأضلاع يقطر يزيد عن الخمسين مترًا وترتفع فوقه قبة تكسوها صفائح نحاسية مطلية بالذهب، ثم ملئت الجدران ورقبة القبة من الداخل والخارج بالفريسساء المذهبة والقاشانية، لتبدأ بذلك أسس العمارة والزخرفة الإسلامية المبكرة، التي تشربت الفن البيزنطي وأعدت إنتاجه في صورة أكثر جمالاً وإرتباطاً بعقيدة التوحيد.

وعندما ولي الوليد بن عبد الملك الخلافة كانت فكرة بناء رمز معماري إسلامي ينافس المعابد البيزنطية قد باتت أكثر إلحاحاً، وخصوصاً مع توسع حركة الفتوحات الإسلامية وتوافد الوفود الأجنبية على عاصمة الدولة الإسلامية دمشق، وكان وسط المدينة يضم آنذاك أنقاضاً لمعبد "جوبيتر" الروماني حيث بُنيت كنيسة على جزء منه، ثم شيد المسلمون الفاتحون بجوارها مسجداً بعد فتح الشام، فاشترى الوليد أرض الكنيسة من أصحابها ليقيم الجامع الأموي الكبير، مستغداً من تخطيط النبي صلى الله عليه وسلم لمسجده الأول بتقسيمه إلى بيت للصلاة وقناة مفتوح، ومضيفاً إليه عناصر العمارة الإسلامية الجديدة بأعمدتها وأقواسها الضخمة، إضافة إلى المآذن والقباب والقناطر، والمعارض الرخامية، وكسوة الجدران السيمائية.

وفي العصر العباسي استفاد المهندسون أيضاً من فنون العمارة القديمة ووظفوها بما يتوافق مع حاجاتهم الدينية والبيئية، فأخذوا عن القرس "الإيوان" ووظفوه في قالب آخر في المساجد وبنوا منارة سامراء العملاقة المستوحاة من زقورات المعابد الآشورية، وقد لتحليلات بعض الباحثين.

وعندما انشق الخلفاء الفاطميون عن الخلافة العباسية في مصر واستبد بعضهم بالحكم، برزت الحاجة مجدداً إلى إبهار الشعب بهيبة القصور لمنافسة مثيلاتها في بغداد، وقد وصف لنا الرحالة الفارسي الإسماعيلي "ناصر خسرو" القصر الكبير للخليفة بأنه يبدو من خارج القاهرة كالجبل لكن أسواره العالية كانت تحجبه مع ضخامته من عيون الناس في داخل المدينة، وكان يحتوى على اثني عشر بناءً تنتشر الخليفة يسها عبر أنفاق تحت الأرض، لتحقيق أكبر قدر من العزلة.

ومع ذلك فقد ترك الفاطميون في مصر ما يشهد على براعتهم الهندسية في الجوامع كالأهر والأقمر والصالح. إذ تحاكي تلك المقربصات في واجهاتها وقبابها وعقودها تشكل البلورات في الطبيعة، وتجلى روعتها مع تدرج الضوء والظلال بين لئابها العائرة والباررة

يقال إن الخليفة عمر بن عبد العزيز لم يرض بالبدع الذي وجده في الجامع الأموي الكبير عند توليه الخلافة، ففكر في نزع نقائسه وردها إلى بيت مال المسلمي، لكن وفداً بيزنطياً وصل دمشق فقال أحد رجاله بعد إبهاره برؤية الجامع "كنا نظن أن بقاء العرب في هذه البلاد قليل، فلب رأيت ما ننوا في دمشق علست أنهم ياقون فيها"، فلما علم عمر بالقصة قال "ما أرى مسجد دمشق إلا غيظاً للأعداء"، ولم يمدحهم به وفي هذه نفصة دلالة سعة على قوة الصورة في النفوس.



بانتظام وتناسق.

ومع بروز قوة الممالك التي أوقفت المد المغولي وأعادت للمسلمين عرثهم المسلموية؛ تجددت الحاجة إلى إعادة الإعمار وتشيد الصروح والمساجد والمدارس بفنون أكثر حداثة، فظهرت الأقواس المدببة والمسننة والمزينة بالزخارف من الباطن، وتعددت زخارف المآذن ذات نصلع المثلث، وساد التناوب بين الأبيض والأسود في الواجهات الخارجية، وتميزت مشآت مصر المملوكية بالضخامة والارتفاع الشاهق، فكانت المدارس والبيمارستانات والجوامع تبنى معاً في كتلة معمارية واحدة، وما زالت تركمة السلاطين قلاوون وقايتباي وبرسباي شاهدة على عظمة هذه الدولة.

ثم طور العثمانيون فنون العمارة المملوكية، وأصبحت أسواقهم كلاً معمارية متكاملة تشمل المخازن والخانات والجوامع والعمارات والمدارس، مثل أسواق الخياطين والحديدية ومدحت باغا في دمشق، كما اتسعت في عهدهم مساحات البيوت والقصور وتعددت أجنعتها. لكن الإنجاز الأعظم للعثمانيين ما زال حاضراً في الجوامع العملاقة، حيث استعادت الجوامع في عصرهم دورها الحضاري والسياسي، حتى أمر السلطان أورخان على تقليد تاج السلطة في المسجد الملحق بضريح الصحابي "أبي أيوب الأنصاري" الذي دفن عند أسوار القسطنطينية، فسار السلاطين من بعده على التقليد نفسه.

أما في الأندلس فكان للعمارة الإسلامية شأن آخر، إذ قطع المهندسون أشواطاً بعيدة عما كانت عليه العمارة الأيبيرية والرومانية في أسبانيا، وتعتمد ملوك الإمارات والطوائف بناء صروح ومساجد عملاقة لإبراز مدى قوتهم في وجه العدو المترصد في شمال إسبانيا وبلاد الغال.

وعندما فتح المسلمون الأندلس في عهد الوليد بن عبد الملك اتخذوا مسجداً يشاطر إحدى كنائس السكان الأصليين، ثم اشتراه عبد الرحمن الداخل أول خلفاء الأندلس الأمويين ليبدأ بإنشاء جامع قرطبة الكبير على غرار جامع دمشق عام 785، وتوالى أعمال التوسعة والتزيين على أيدي الخلفاء طوال أكثر من مئتي عام حتى بات من أعظم ما شيدته يد الإنسان على مر العصور، فهو يمتد على مساحة خمسة أفدنة، وتحمل أعمدته -التي تناهز الألف وأربعمئة- أنوعاً مزدوجة ومستنة على طبقتين، وما زالت قوة الصورة الكامنة فيه من أعظم دلائل الحضارة التي بلغها المسلمون في الأندلس.

أما قصور الأندلس فظلت لقرون طويلة تثير غيرة الملوك والسلاطين في أوروبا، إذ بالغ الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر في تزيين قصره "الزهراء" الذي بناه خارج قرطبة، وجعل زخارف سقفه من الذهب والفضة لتوهج في أشعة الشمس، ثم وضع في وسطه جوهرة غيثة وملاً تحتها إناء كبيراً بالزئبق، فكان إذا هرّاه أحد الخدم انعكس ضوء

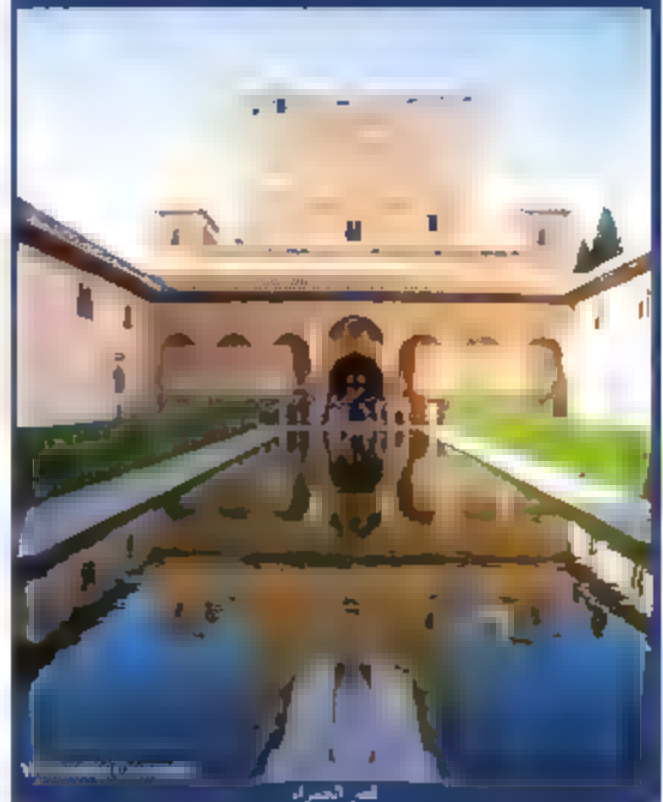
الشمس على الجدران والسقف حتى تأخذ الرهبة بمقوس الضيوف.

أما بنو الأحمر فنقلوا عاصمة حكمهم إلى ربوة تشرف على غرطة وأطلقوا عليها اسم قصبة الحمراء، وكان أعظم ما فيها قصر الحمراء الذي أرادوا به إدهاش وفود الممالك الأوربية والتباهي بعظمة المسلمين، وهو نموذج حي لبراعة الزخارف الهندسية والتبانية في تداخلها مع الخط العربي، إذ طليت بها جدرانه المكسوة بالجص الملون والقاشاني، ومن أعاجيب هندسته المتقدمة قنوات الماء التي تسقي حدائقه الوارقة (جنة العريف)، وساحة الأسود التي أضافها السلطان الهني بالله في أواخر القرن الرابع عشر حيث تتوزع فيها تماثيل التي عشر أسداً من الرخام تتدفق المياه من أفواهها بحسب ساعات اليوم، وقد حُزب الأسبان هذه التقنية عندما حاولوا اكتشاف أسرارها بعد احتلال غرناطة عام 1492.

وبالرغم من كل ما تضمنته تلك القصور من أعاجيب فإن سنة الله في خلقه لا تعرف المعاباة، فما ظهر النعيم والبذخ في أمة إلا انقلبت بعد قوة ضعفاً وانحلالاً كما يقول ابن خلدون، فيطمع الأعداء ويضع الملك وتنقلب المساجد كنائس والقصور متاحف.

أكد المؤرخ الحليل المقدسي المتوفى عام 985 على قوة صورة هذه القبة بما نقه عن عمه المهندس "ألا ترى أن عبد الملك لما رأى عظم قبة (كيسة) القيامة وهباته خشي أن تعظم في قلوب المسلمين فنصب عن الصخرة قبة على ما ترى".



[illegible]

المجلة

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠
 ٢٠١
 ٢٠٢
 ٢٠٣
 ٢٠٤
 ٢٠٥
 ٢٠٦
 ٢٠٧
 ٢٠٨
 ٢٠٩
 ٢١٠
 ٢١١
 ٢١٢
 ٢١٣
 ٢١٤
 ٢١٥
 ٢١٦
 ٢١٧
 ٢١٨
 ٢١٩
 ٢٢٠
 ٢٢١
 ٢٢٢
 ٢٢٣
 ٢٢٤
 ٢٢٥
 ٢٢٦
 ٢٢٧
 ٢٢٨
 ٢٢٩
 ٢٣٠
 ٢٣١
 ٢٣٢
 ٢٣٣
 ٢٣٤
 ٢٣٥
 ٢٣٦
 ٢٣٧
 ٢٣٨
 ٢٣٩
 ٢٤٠
 ٢٤١
 ٢٤٢
 ٢٤٣
 ٢٤٤
 ٢٤٥
 ٢٤٦
 ٢٤٧
 ٢٤٨
 ٢٤٩
 ٢٥٠
 ٢٥١
 ٢٥٢
 ٢٥٣
 ٢٥٤
 ٢٥٥
 ٢٥٦
 ٢٥٧
 ٢٥٨
 ٢٥٩
 ٢٦٠
 ٢٦١
 ٢٦٢
 ٢٦٣
 ٢٦٤
 ٢٦٥
 ٢٦٦
 ٢٦٧
 ٢٦٨
 ٢٦٩
 ٢٧٠
 ٢٧١
 ٢٧٢
 ٢٧٣
 ٢٧٤
 ٢٧٥
 ٢٧٦
 ٢٧٧
 ٢٧٨
 ٢٧٩
 ٢٨٠
 ٢٨١
 ٢٨٢
 ٢٨٣
 ٢٨٤
 ٢٨٥
 ٢٨٦
 ٢٨٧
 ٢٨٨
 ٢٨٩
 ٢٩٠
 ٢٩١
 ٢٩٢
 ٢٩٣
 ٢٩٤
 ٢٩٥
 ٢٩٦
 ٢٩٧
 ٢٩٨
 ٢٩٩
 ٣٠٠
 ٣٠١
 ٣٠٢
 ٣٠٣
 ٣٠٤
 ٣٠٥
 ٣٠٦
 ٣٠٧
 ٣٠٨
 ٣٠٩
 ٣١٠
 ٣١١
 ٣١٢
 ٣١٣
 ٣١٤
 ٣١٥
 ٣١٦
 ٣١٧
 ٣١٨
 ٣١٩
 ٣٢٠
 ٣٢١
 ٣٢٢
 ٣٢٣
 ٣٢٤
 ٣٢٥
 ٣٢٦
 ٣٢٧
 ٣٢٨
 ٣٢٩
 ٣٣٠
 ٣٣١
 ٣٣٢
 ٣٣٣
 ٣٣٤
 ٣٣٥
 ٣٣٦
 ٣٣٧
 ٣٣٨
 ٣٣٩
 ٣٤٠
 ٣٤١
 ٣٤٢
 ٣٤٣
 ٣٤٤
 ٣٤٥
 ٣٤٦
 ٣٤٧
 ٣٤٨
 ٣٤٩
 ٣٥٠
 ٣٥١
 ٣٥٢
 ٣٥٣
 ٣٥٤
 ٣٥٥
 ٣٥٦
 ٣٥٧
 ٣٥٨
 ٣٥٩
 ٣٦٠
 ٣٦١
 ٣٦٢
 ٣٦٣
 ٣٦٤
 ٣٦٥
 ٣٦٦
 ٣٦٧
 ٣٦٨
 ٣٦٩
 ٣٧٠
 ٣٧١
 ٣٧٢
 ٣٧٣
 ٣٧٤
 ٣٧٥
 ٣٧٦
 ٣٧٧
 ٣٧٨
 ٣٧٩
 ٣٨٠
 ٣٨١
 ٣٨٢
 ٣٨٣
 ٣٨٤
 ٣٨٥
 ٣٨٦
 ٣٨٧
 ٣٨٨
 ٣٨٩
 ٣٩٠
 ٣٩١
 ٣٩٢
 ٣٩٣
 ٣٩٤
 ٣٩٥
 ٣٩٦
 ٣٩٧
 ٣٩٨
 ٣٩٩
 ٤٠٠
 ٤٠١
 ٤٠٢
 ٤٠٣
 ٤٠٤
 ٤٠٥
 ٤٠٦
 ٤٠٧
 ٤٠٨
 ٤٠٩
 ٤١٠
 ٤١١
 ٤١٢
 ٤١٣
 ٤١٤
 ٤١٥
 ٤١٦
 ٤١٧
 ٤١٨
 ٤١٩
 ٤٢٠
 ٤٢١
 ٤٢٢
 ٤٢٣
 ٤٢٤
 ٤٢٥
 ٤٢٦
 ٤٢٧
 ٤٢٨
 ٤٢٩
 ٤٣٠
 ٤٣١
 ٤٣٢
 ٤٣٣
 ٤٣٤
 ٤٣٥
 ٤٣٦
 ٤٣٧
 ٤٣٨
 ٤٣٩
 ٤٤٠
 ٤٤١
 ٤٤٢
 ٤٤٣
 ٤٤٤
 ٤٤٥
 ٤٤٦
 ٤٤٧
 ٤٤٨
 ٤٤٩
 ٤٥٠
 ٤٥١
 ٤٥٢
 ٤٥٣
 ٤٥٤
 ٤٥٥
 ٤٥٦
 ٤٥٧
 ٤٥٨
 ٤٥٩
 ٤٦٠
 ٤٦١
 ٤٦٢
 ٤٦٣
 ٤٦٤
 ٤٦٥
 ٤٦٦
 ٤٦٧
 ٤٦٨
 ٤٦٩
 ٤٧٠
 ٤٧١



العمارة في العصر الحديث

لم تؤكد روايات المسلمين تنساقط في الأدلس بعد خمسة قرون من الإعمار والحضارة حتى ارتفعت لهم راية أخرى على رأس أكثر الحصون الأوربية منعة وصموداً. ففي عام 1453: أسقط السلطان العثماني الشاب محمد الفاتح عاصمة الدولة البيزنطية وغيّر اسمها من القسطنطينية إلى "إسلام بول" أي أرض الإسلام (إسطنبول)، فانتهت بذلك حقبة العصر الوسيط من التاريخ البشري، حسب رأي بعض المؤرخين، لتبدأ إرهابات العصر الحديث.

شعر السلاطين العثمانيون بضرورة إنشاء صرح إسلامي يناهز ضخامة وإبهار كنيسة آياصوفيا بالرغم من تحويلها إلى مسجد، لكن الجوامع الأولى كالأناضول والسليمانية لم تبلغ هذا الشأن. إلى أن بدأ السلطان أحمد عام 1609 بتنفيذ هذا الحلم الذي استغرق سبع سنين، فتمخض عن تشييد أسطورة معمارية لا تزال تبهر السياح القادمين من دهر

لم يكن الوضع السياسي في الشرق غير الإسلامي مختلفاً كثيراً عن الغرب، ففي موسكو أمر القيصر إيفان الثالث بجمع السلطات الدينية والسياسية لتتمركز في محيط الكرملين بقصوره وكاتدرائياته ذات القسب الضخمة والأسوار العالية والمنظر المهيبة، وفي الوقت نفسه من القرن الخامس عشر أقامت أميرة "ميخ" الإمبراطورية في بكن مجعاً هائلاً لقصورها داخل أسوار "المدينة المعرمة" على مساحة تزيد عن 720 ألف م²، ومع أن أسوارها زُفعت إلى عشرة أمتار فقد كان ارتفاع القصور من خلعها كافياً لملء عيون وقلوب الشعب بالهبة، وظل العالم الغني وراء هذه الأسوار مادة غيبة للأساطير الشعبية إلى أن فُتحت أبوابها للسياح بالتدريج بدءاً من عام 1914

كما برع مهرجات الهند في بناء أضخم قصور العالم في أكثر مدنه فقراً، لكنهم سرعان ما رحبوا عن الدنيا لتتحول قصورهم إلى متاحف وفندق فارهة في السوات الأخيرة، مثل فندق "قصر بحيرة التاج" الذي بُني في القرن الثامن عشر، وقصر "أوميد ستغ" الذي كان أضخم مسكن على وجه الأرض حتى منتصف القرن العشرين



كاتدرائية المسيح بسانت في موسكو

في القرن التاسع عشر، كان الوضع السياسي في الشرق غير الإسلامي مختلفاً كثيراً عن الغرب، ففي موسكو أمر القيصر إيفان الثالث بجمع السلطات الدينية والسياسية لتتمركز في محيط الكرملين بقصوره وكاتدرائياته ذات القسب الضخمة والأسوار العالية والمنظر المهيبة، وفي الوقت نفسه من القرن الخامس عشر أقامت أميرة "ميخ" الإمبراطورية في بكن مجعاً هائلاً لقصورها داخل أسوار "المدينة المعرمة" على مساحة تزيد عن 720 ألف م²، ومع أن أسوارها زُفعت إلى عشرة أمتار فقد كان ارتفاع القصور من خلعها كافياً لملء عيون وقلوب الشعب بالهبة، وظل العالم الغني وراء هذه الأسوار مادة غيبة للأساطير الشعبية إلى أن فُتحت أبوابها للسياح بالتدريج بدءاً من عام 1914

مرمرة بمجرد أن تلوح لهم المآذن الست العملاقة للمسجد الأزرق فكان مغفرة للمسلمين الذين أنشؤوا صرحهم الديني بهندسة معنية خاصة.

من جهة أخرى، لم يكن سقوط القسطنطينية سيئاً بالإطلاق للأوروبيين، إذ نزع فتائلها إلى إيطاليا بإرثهم الإغريقي والروماني، ليبدأ على أيديهم عصر النهضة في فلورنسا وميلانو والفاتيكان، حيث كان الكاثوليك يتوقون إلى استعادة مكانة روما القديمة في عصر نيرون، وخصوصاً مع تضاعف حجم المنافسة مع المسلمين الذين بدأوا بالتوغل في أوروبا، ثم مع الإصلاحين البروتستانت المنشقين عن الفاتيكان، إذ لم تكن الكنيسة الكاثوليكية قد حظيت بعد بصرح معماري يليق بمواجهتها لكنيسة آياصوفيا منذ انشقاقها، كما اضطر البابوات إلى اللجوء إلى قصر لاتران في روما لعدة قرون بسبب صغر كنيسة القديس بطرس في الفاتيكان.

لكن هجرة فناني بيزنطة أثارت البابا يوليوس الثاني في مطلع القرن السادس عشر فرصة البدء بتشييد كاتدرائية القديس بطرس في موقع الكنيسة الصغيرة، فاستدعى الفنان مايكل أنجلو لتصميم أضخم قبة في ذلك العصر، ثم لُصِب في الكنيسة أربعة وأربعون مذبحاً وخمسة وتسعون تمثالاً لزيادة التأثير البصري، وأقيمت في وقت لاحق ساحة عملاقة أمامها يحيط بيضوي على هيئة أعمدة إغريقية، للدلالة على أمومة الفاتيكان لمسيحيي العالم، فسبقته الكنيسة الكاثوليكية بذلك مسافستها الشرقية، وتخلصت من برود وجهه العمارة القوطية.

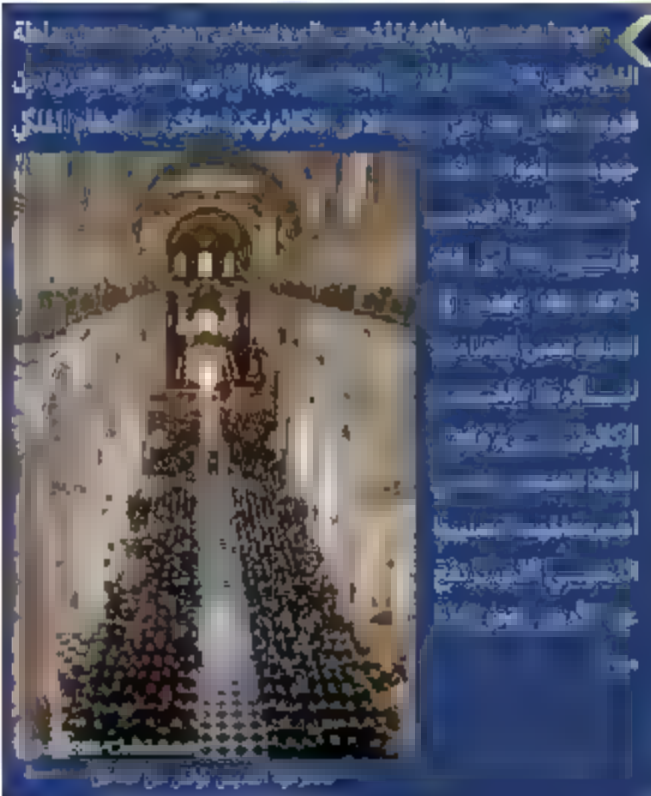
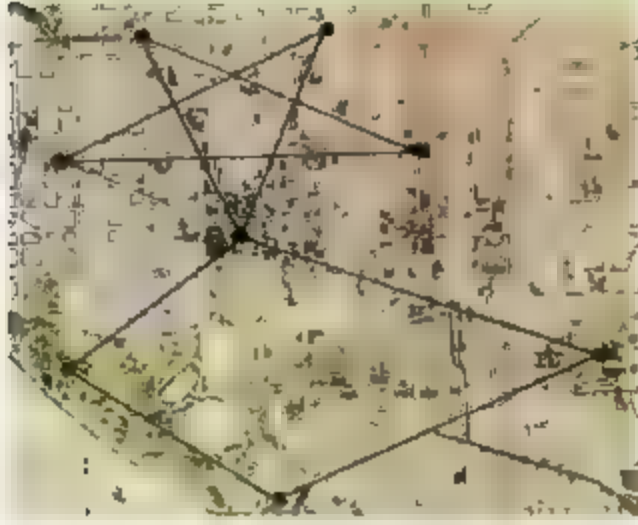


كاتدرائية القديس بطرس

ابتدأ بهذه النقطة من الباروك منذ أواخر القرن السادس عشر، وهو قائم على المبالغة في الضخامة والتفاصيل المثيرة، وكان يهدف إلى التمرد على واقعية فن النهضة بالميل إلى الانحناء والتشويق وإظهار الحيوية ومداعبة العواطف، وتعد القصور الملكية الشهيرة مثل فيرساي والإليزيه ويكنغهام من أجمل الشواهد على روعة هذا الفن وأكثرها تجسداً لهيبة ملوك فرنسا وبريطانيا.

ومع بدء عصر الثورات السياسية والفكرية التي انطلقت شرارتها في فرنسا عام 1789، ترافق الانشقاق إلى النظام الديمقراطي العلماني بعض

يؤكد كثير من الباحثين أن تصميم مباني وشوارع واشنطن قد تم وفقاً للرموز الماسونية، حيث كان معظم مؤسسي الجمهورية من كبار الماسونيين، إذ يقع مبنى الكابيتول على رأس زاوية الفرجار الذي ينتهي طرفاه عند كل من البيت الأبيض ونصب جفرسون التذكاري، بينما يقع عند الزاوية المقابلة التي تمثل رأس الزاوية القائمة نصب لينكولن. كما يقع البيت الأصغر أيضاً على أحد رؤوس نجمة خماسية، وقد صمم مبنى وزارة الدفاع "البنتاغون" كذلك على هيئة مضلع خماسي بحيث تتصل أقطاره بنجمة خماسية.



التنازل عن سياسة الاستعباد بقوة الصورة المجسدة في القصور والأديرة، فاستخدمت القوى الثورية الحاكمة في باريس قصر الإليزيه لمصالح حكومية أخرى بضع سوات قبل أن يتمكن القافزون إلى السلطة من إعادة احتلاله، أما ملوك بريطانيا فأنشأت منهم السلطة ليحتفظوا بقصورهم وأملاكهم وقيمتهم الرمزية، بينما يقطن رئيس الحكومة في منزل عادي يحمل رقم 10 في شارع داونينج بلدى.

وهكذا تلعب قوة الصورة دورها مجدداً في لعبة السياسة بإثبات ديمقراطية الحكم عبر تبسيط مظهر من يتربع على قمته، وقد دخل الكثير من الطغاة اللعبة نفسها، فعندما يفقدون شرعيتهم التقليدية المستمدة من الاعتراف الكنسي للبابا أو النسب المتصل بالآلهة والأنبياء والصالحين، يفقدون معها قدرة الصورة المبهرة على إثبات القداسة، وقد اكتسبت بذلك العمارة الحديثة فلسفة أخرى.

فمع تأسيس الجمهورية الاتحادية الأولى في أمريكا لم يكن ثمة تراث ملكي واستبدادي على الأرض الجديدة، لكن هذا لم يمنع من استلهام التراث لبناء مستقبل مختلف، فاسترجع الآباء المؤسسون (واضعو الدستور) التراث التوراتي مطعماً بالإمبراطوري الروماني.

وفي احتفال ماسوني مهيب عام 1793؛ وضع جورج واشنطن -أول رئيس للولايات الشمالية- حجر الأساس لمبنى الكابيتول الذي يضم الفرع التشريعي للكونغرس ومجلس النواب والشيوخ، واختير موقعه على هضبة أعطيت اسم Capitol Hill للأخوذ من موقع مشابه في روما القديمة، وقد توقف البناء في مراحل عدة وخصوصاً خلال الحرب الأهلية، لكن الرئيس أبراهام لينكولن كان يدرك تماماً قوة الصورة التي يمكنه استثمارها في هذا البناء الضخم بوصفه رمزاً لعظمة الأمة الموحدة، فالرغم من عبء لفتات الحرب استمرت الجهود لانتكاز طرق جديدة تسمح ببناء قبته العملاقة، وقد نجحت هذه القبة بعد اكتمالها بالفعل في اكتساب قلوب الصعود القادمين من الأرياف للتلطع في الجيش ضد الانفصاليين.



مبنى الكابيتول في واشنطن

أما مقر الرئيس في البيت الأبيض فزُوعي في نائه التواضع قياساً إلى الكابيتول والمحكمة العليا، للسدالة على تراجع مركزية السلطة من

تمنع سلطات المدن الكبرى ذات التراث المعماري العريق كافة أعمال البناء التي يمكن أن تتال من هبة رموزها، فالعين تميل إلى المقارنة النسيجية بين الأشياء المتقاربة، وقد تفقد أعظم المباني التاريخية قيمتها بمجرد مجاورتها لناطحة سحاب واحدة، لذا تخلو مدن مثل كولونيا وباريس ولندن وواشنطن من الأبراج العالية حفاظاً على هبة كاتدرائية كولونيا وبرج إيفل وساحة بيغ بن وقبة الكونغرس، وقد حافظت مكة المكرمة لقرون طويلة على هذا المبدأ بمع لمباني من صافسة مآذن الحرم الشريف، لكن هذه المعادلة تغيرت جذرياً في مطلع القرن الواحد والعشرين.



كافة الأنظمة يتطلع منذ القدم إلى الأبنية نظراً لارتباط السماء بالثقافة البشرية، فالأبنية هي العنصر الرئيسي في تشكيل البيئة العمرانية، وتحتل مكانة هامة في حياة الإنسان، فهي ليست مجرد مساكن أو أماكن للعمل، بل هي تعبير عن هبة المجتمع وقيمه، وتعدّ من أهمّ العناصر في تشكيل البيئة العمرانية، وتحتل مكانة هامة في حياة الإنسان، فهي ليست مجرد مساكن أو أماكن للعمل، بل هي تعبير عن هبة المجتمع وقيمه، وتعدّ من أهمّ العناصر في تشكيل البيئة العمرانية.

"ناطحات السحاب هي العمارة النهائية للرأسمالية، فكل تخطيط مبدئي لأية ناطحة سحاب يتضمن المعادلة بين التكلفة والأرباح". مؤرخ العمارة كارول ويلر

المطلوبة للزراعة والري، كما أن الأبنية هي العنصر الرئيسي في تشكيل البيئة العمرانية، وتحتل مكانة هامة في حياة الإنسان، فهي ليست مجرد مساكن أو أماكن للعمل، بل هي تعبير عن هبة المجتمع وقيمه، وتعدّ من أهمّ العناصر في تشكيل البيئة العمرانية.

شخص الحاكم إلى الشعب الممثل بنوابه وشيوخه، ثم أقيمت في أنحاء العاصمة عدة نصب تذكارية مستنقعة من الرموز الماسونية، بدءاً بمسلة جورج واشنطن (الأعلى في العالم) التي تقف أمام نهر بوتوماك لاستعادة الإرث الفرعوني، ثم نصب لنكولن الذي أقيم على هبة معبد إغريقي ونقشت عليه عبارة "في هذا المعبد، كما في قلوب الشعب، إلى ذلك الذي أنقذ الاتحاد، ذكرى أبراهام لنكولن، تكرس إلى الأبد"، ووصولاً إلى نصب جفرسون المصمم وفقاً للطراز الروماني بأروقته وأعمدته وقبته البيضاء.

وهكذا اكتسبت السياسة شرعيتها الجديدة، فبعد أن أفلت مرحلة الأساطير الوثنية الخرافية، وخسرت الكنيسة الكاثوليكية موقعها في عقول وقلوب الشعب؛ وجدت العنصرية آلهتها الجديدة في الآباء المؤسسين للماسونيين ممن قارق الحياة، ورُفعت كلعة الدستور وشرعة صندوق الاقتراع إلى مصاف ألواح موسى وأناجيل الرسل، بينما تقبع الأبعاد العقائدية للسلطة الخفية في الظل، وتعاظم قوة الصورة المجسمة على دورها في العمارة والنحت كما كانت في العصور الوثنية.

لم يختلف الأمر كثيراً في القطب الشرقي للسياسة الدولية؛ فمع قيام الاتحاد السوفيتي والصين على عقيدة الشيوعية الملحقة حولت الكنائس والمساجد والمعابد إلى مقرات حرية ومرافق تمارس من خلالها البروليتاريا (الطبقة العاملة) سلطتها، وانتقلت هبة قصور وكاتدرائية الكرملين وحرمة المدينة المحرمة إلى يد السلطة الشيوعية، ولصبت تماثيل الآلهة الجديدة على هبة لينين وستالين وماركس وماو، وخُنت جثة لينين في نصب يستلهم "ألوهية" فراعنة مصر، وبات رفاق الحزب الأوحده يتمتعون بقداسة ونفوذ الرهبان في كنائس موسكو ومعابد التبت.



مخرج سينما

في ظل هذه الانقلابات الفكرية والدينية والسياسية؛ أتاحت الفرصة لظهور أشكال أخرى من الآلهة الجديدة، ففي النظام الرأسمالي يتولت الأباطرة غير المتوجين عرش السلطة عبر الشركات متعددة

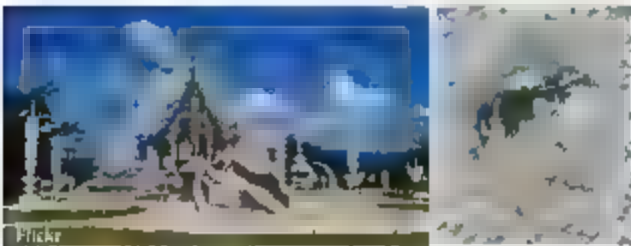
اتسمت هذه العمارة بالبساطة والبعد عن التكلفة دون أن تفقد قدرتها على الإبهار، فلم يعد الجمال يقتصر على الزخارف الدقيقة والتماثيل الواقعية والإسراف في البذخ، بل يحيل المعماري إلى امتدح المتلقي بالخروج عن المألوف والتركيز على تناثر الألوان وغرابة التكوين.

وبالرغم من تراجع دور الدين في حياة شعوب كثيرة في القرنين الأخيرين؛ لم تتخل العمارة الدينية عن دورها المعروف بل ما زالت تنمو جنباً إلى جنب مع أشكال العمارة الأخرى، وربما غدت أكثر انتشاراً وبذخاً من ذي قبل، وهو سباق يتنافس فيه أتباع معظم الأديان والطوائف الكبرى في العالم؛ سواء لاستغلال العواطف الدينية أو للحفاظ على هوية الشعوب وتراثها في مواجهة تيار العولمة، أو حتى لاستقطاب السواح.

ففي عام 1998 أعيد بناء معبد "عرين النمر" البوذي على حافة جبل شاهق في بوتان، وهو يستقطب حركة سياحة منظمة طوال اليوم. وفي تايلاند يتوقع الخبراء استمرار أعمال البناء في معبد "وات رونج خن" تسعين عاماً أخرى كي يتمكن من منافسة كنيسة "ساغرادا فاميليا" في إسبانيا، وهو أعجوبة معمارية مذهلة ببياضه الناصع وزخارفه الدقيقة، وفي القدس المحتلة بدأ الصهيونية ببناء كنيس الحراب عام 2010 وتمكنوا خلال شهور قليلة من رفع قبته إلى مستوى يناهس قمة الصخرة، أما مسجد الشيخ زايد الكبير في أبو ظبي فيُعتقد أنه يضم أكبر سجادة وثريا وقبة في العالم، وكان نحو ألفي وخمسمئة عامل وفني ومهندس من جنسيات عدة قد أنهوا أعمالهم في هذه التحفة المعمارية المتعلقة عام 2007.



معبد عرين النمر في بوتان



معبد "وات رونج خن"

القارات التي تمتلك ما يزيد عن ميزانيات دول عدة، لذا أطلقت مدينة شيكاغو في أواخر القرن التاسع عشر هوس إنشاء ناطحات السحاب، لتنتشر في عشرينيات القرن العشرين في نيويورك وتصبح هدفاً لكل الشركات والبوك الكبرى.

وبالرغم من تكاليفها ومخاطرها العالية فإن تشييد هذه الصروح العملاقة هو استثمار فعال في قوة الصورة التي لا تقدر بثمن، مما دفع الحكومات أيضاً إلى الدخول في المنافسة حتى أصبح تشييد الأبراج عروفاً دولياً لكل مدينة تسعى إلى تثبيت مكانتها الاقتصادية، ولتبدأ مسابقة تسجيل أعلى برج في العالم بما تملكه من شهية إعلامية وسياحية كما في هونغ كونغ وشنغهاي وماليزيا وتايوان ودي.

لم يكن التطلع نحو الأعلى هو التعبير الوحيد في عمارة القرن العشرين، إذ فرصت الصناعة نفسها كمؤثر ثقافي ألهم المعماريين الحدائين بالميل إلى البساطة في التصميم، وكان الألماني "والتر غروبيوس" من أهم المبادرين إلى البحث عن أساليب التواصل بين الشكل والوظيفة، فجعل من أكاديمية "باوهاوس" Bauhaus في مدينة هايمار الألمانية مقراً لمدرسة جديدة في الفن، تدمج بين الرسم والنحت والعمارة، وترفع المواجز بين الفنان والحرفي، وترفض الزخارف التقليدية وكل ما يشتت جهود المعماري عن تشييد صان عصرية تؤدي وظيفتها بأبسط الطرق.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين؛ امتد أثر تيارت ما بعد العداثة إلى العمارة لتتأثر بصيغها من التفكيك والتمرد وحتى العدمية، فتخفت وطأة مذهب التفكيك -المنسوب للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا- تخلى المعماريون عن الربط بين الوظيفة والشكل، وأصبح بإمكانهم توظيف الأشكال المنحنية والمائلة والمقطوعة لإبراز التعارض بين الفراغ والكتلة، فالإحساس بالفوضى والعدم النظام هو هدف مهم لدى كافة أشكال الفنون التفكيكية.



دور والبا ديري مذوبرا في لوس أنجلوس

في عام 1035 م، وضع العالم المسلم أبو الريحان البيروني كتابه الشهير «الجواهر في معرفة الجواهر» متقدماً فيه على لافوازييه بثمانية قرون في تصنيف الكثير من المعادن الثمينة، كما وصف فيه المعادن الصالحة للاستخدام في الفن والصناعة، مما ساعد على تطور الصناعة المعدنية.

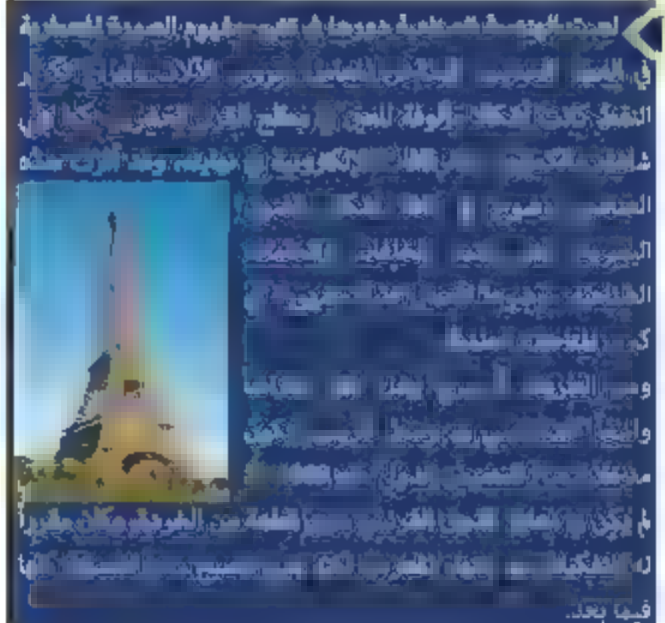


جامع رابح الكبير

وفي العالم الإسلامي؛ ما زالت تقاليد تقديس الأضرحة المتوارثة تعري الكثيرين باستغلال هذه المعالم التاريخية سياسياً وسياحياً عبر تجديدها وترميمها، إذ حرصت حكومة أوزباكستان بعد استقلالها عن الاتحاد السوفيتي على تجديد أضرحة العديد من الأئمة كالبخاري والترمذي والماتريدي، وخصوصاً بعد ابتكار الشباب بدعة زيارة ضريح البخاري ضمن مراسم الزواج التقليدية.

أما أضرحة آل البيت ومشايخ الطرق الصوفية فتشكل نقاط جذب سياحي في العديد من المدن كما في سورية ومصر والمغرب وإيران والعراق، وتتفاوت شعائر زيارتها بين ترك الرسائل والتبرعات والتبرك وتقديم القرابين تحت وطأة هبة الصورة وجلال المكان.

في عام 2005 حاولت جمعية تركية إسلامية بناء مثلثة ترتفع ستة أمتار في سويسرا فرفضت السلطات طلب التصريح بالبناء، واستغل اليمينيون هذا الرفض على الفور لإثارة الشعب ضد المسلمين، فمرروا استفتاء شعبياً لاستصدار قانون يمنع بناء مثلث في كل البلاد، ونجحت الدعاية في استصداره بالرغم من مخالفتها الصريحة للدستور العلماني السويسري، مما يثبت مجدداً قوة الصورة الرمزية الكامنة في المدينة التي أرعبت السويسريين من اجتياح الإسلام لأوروبا.



فيما بعد.



Wikimedia Commons

ساعة الفيل هي إحدى تفرعات الجزيرة للعقيدة

الصورة المصنعة

لم يهتم أسلافنا الذين عاشوا قبل التاريخ بتزيين أدواتهم، فكان مهمهم منصباً على صناعة ما يساعدهم في الزراعة والصيد والبناء وإعداد الطعام ونسج الثياب، لكن نشوء الحضارات لاحقاً واستئثار البعض بالسلطة والترف مَهَّد لظهور مفهوم الجمال في المصنوعات وأُخْلِى وقطع الأثاث، وما زالت تركة حضارات ما بين النهرين ومصر والصين واليابان وغيرها تُدهشنا بجمال زخارفها ودقة صنعها، ولعل الحرف الصيني هو أكثرها شهرة اليوم، إذ برع صانعوه في طلائه باللباس الأبيض وزخرفته بالمنمنمات والخط الصيني منذ أكثر من أربعة آلاف سنة.

لكن معظم هذه المصنوعات الجميلة كانت تُستخدم في قصور الحكام ومنازل أفراد العاشية والمتنفذين، إلى أن فرضت الحضارة الإسلامية مفهومها الخاص، حيث لم يفصل الحرفيون الفن عن الصناعة، كما لم يُشكّل عليهم التزاوج بين الوظيفة والجمال، في الوقت الذي ظل فيه الفن حكرًا على النبل والإقطاعيين في الحضارات المجاورة طوال القرون الوسطى، لذا يُعجب المستشرقون والباحثون المعاصرون اليوم من إصرار الحرفي المسلم قبل أكثر من ألف عام على تزيين الأدوات التي كان يستخدمها جميع الناس في حياتهم اليومية، كالأطباق والقناديل والمشكاوات والسكاكي والمقصات والمطارق والأراميل، وقد يفاجأ زوار المتاحف الإسلامية عندما يتداخل أمام أعينهم تاريخ العلوم والفنون معاً، فالأدوات التي استخدمها الأطباء والكيميائيون لم تخل أيضاً من الزينة والزخرفة.



تشرب الأوروبيون ثقافة "النافع والجميل" من جيرانهم المسلمين بعد الاحتكاك الحضاري خلال الحروب الصليبية، فبدأ الحرفيون بتزيين مصنوعاتهم لتحقيق وظيفة الاستخدام مع إبهاج الناظر إليها في آن معاً. وعندما انتقل عبء الإنتاج من أيدي الحرفيين إلى المصانع المدارة بالآلات؛ ظهر فن التصميم الحديث وتخصص بعض الفنانين في مهمة تصميم المنتجات المتنوعة، وبات من الضروري في بعض المجالات طرح

تصميمات جديدة كل عام، إذ تكتسب معظم هذه المنتجات قدرتها التنافسية من جاذبيتها البصرية، فقيمة السيارة مثلاً لا تحدّد فقط بوظيفتها في النقل السريع؛ بل بما يضفيه مظهرها أيضاً من شعور بالفخامة والانتماء إلى الطبقة الراقية في المجتمع.



انطلقت الثورة الصناعية في العصر الحديث مع اختراع الآلة البخارية عام 1768 على يد الإنجليزي جيمس وات، وبدأت حين الإنسان بالتألف التدريجي مع مظهر الآلات والمحركات التي سرّعت ما غرت العالم وغيّرت وجهه جذرياً.

وفي عام 1869؛ قدم الأمريكي هنري فورد أول سيارة تعمل بمحرك الاحتراق الداخلي، وانطلقت سيارته الشهيرة "T" لتثير خيال الناس بمستقبل كان أشبه بالحلم، وخصوصاً بعد تمكنه من إنتاجها بكميات تجارية إثر اختراعه فكرة توزيع العمل على خطوط الإنتاج عام 1907، لكن اهتمام المنتج والمستهلك كان منصباً بالدرجة الأولى آنذاك على الجودة والكفاءة دون تعويل على المظهر.

بعد الحرب العالمية الأولى والركود الاقتصادي؛ أصبحت الأولوية لتوفير الوفود بتخفيف مقاومة السيارة للرياح، فاستفاد المصممون من صناعة الطائرات الناشئة بتصميم سيارات أكثر انسيابية، كما توتكت الحرب العالمية الثانية أثرها على السيارات الأمريكية التي باتت لها ذيول تشبه الصواريخ المثبتة على أجنحة المقاتلات.

تعهد المصممون الأمريكيون بإظهار سياراتهم في صورة بلاذخة وضخمة لتملأ عين المستهلك الباحث عن القوة، فلبس إلى السيارات اليابانية التي اشتهرت بالتوفير والخفة، ومع نهاية مرحلة التقشف في الثمانينيات؛ لم تعد صناعة السيارات الأمريكية مشغولة بهموم توفير على حساب الأداء، غير أنها ضاعفت من انسيابية مظهرها التي باتت رهراً بصرياً للتصاميم الحديثة، وما زالت المصانع تطرح تصاميم مدهشة في انسيابيتها حتى أصبح بعضها أشبه بالطلقة.

قواعد القوة في الصورة المجسمة

يطبق النحاتون والمعماريون والمصممون القواعد نفسها التي سبق شرحها في فصل "من العين إلى الدماغ"، وبطرق لا تختلف كثيراً عن التي يستخدمها الرسامون والمنصرون، وفيما يلي استعراض موجز لأهم تطبيقات هذه القواعد في قوة الصورة المجسمة.

تطبيقات النحت والعمارة

1. قاعدة السبة الذهبية. تطبق في فن النحت لتقسيم أجزاء المصنوعة بنسب متوازنة، كما يلجأ إليها المهندسون المحترفون لتصميم معماري أكثر جاذبية، ويعود تاريخ توظيفها المعماري إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام.

2. التأثير النفسي للخطوط: بالعودة إلى خصائص الخطوط التي سبق شرحها، يمكننا أن نفهم ميل النحاتي الإغريقي إلى الابتعاد عن التكوين المستقيم لتمثيلهم، فالخط المنحني أكثر ليونة وجاذبية وبعداً عن الرتابة. وإذا كانت تماثيل الآلهة المصرية قد اكتسبت هيئة صارمة وحادة بسبب خطوطها المستقيمة: فإن الآلهة الإغريقية بأبعدها ونموجات ثيابها باتت أكثر إنسانية.

الأمر نفسه ينطبق على العمارة: فالأقواس والقباب والزخارف السبئية المستديرة أضحت على العمارة الإسلامية الكثير من



Everson Museum متحف إيفرسون بلن

الروحانية، وهي ميزة افتقر إليها الكثير من أشكال العمارة الدينية في حضارات أخرى. بينما تجلب عمارة ما بعد العداثة إلى التمرد المارخ على الخطوط المستقيمة والأشكال المسطرة والرئسة، وهو ما يتناسب مع فلسفتها في الوجود بشكل عام.

3. التأثير البصري للأشكال: يورع المعماري تشكيلات لأسطح في

تصميمه بما يحقق له أهدافاً وظيفية وبصرية في آن واحد، فالسطح المائل قد يبدو أقل استقراراً ما لم يُدعم بعناصر أخرى كالأعمدة المنتصبة رأسياً، أما المحسي كالأسطوانة فهو ذو مظهر

لم يقتصر التطور على تصميم السيارات فحسبه، إذ شهدت خمسينيات القرن العشرين ثورة شاملة في صناعة كافة مستلزمات الحياة العصرية، وكان للرخاء الذي عرفته المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية دور كبير في إدارة دفة توجيه الصناعة نحو الكماليات، حتى أصبح العديد منها في عداد الضروريات.

كان تصميم الأجهزة الكهربائية المنزلية آنذاك أقرب ما يكون إلى الآلات الصناعية لإثبات جودتها ومثابقتها، لكن المستهلكين سرعان ما تدمروا من خشونة مظهرها، فبدأ المصممون بإدخال تحسيناتهم في مطلع الستينيات، حتى باتت هذه الأجهزة إحدى مكونات الأثاث المنزلي بكل ما يتطلبه من جمال وأناقة.

لم يتغفل المصممون عن أهمية المظهر العصري منذ ذلك الحين بالرغم من دخول عناصر تسويقية أخرى: كسهولة الاستخدام وتوفير الطاقة والحفاظ على سلامة البيئة، ويبدو أنهم أخذوا على عاتقهم مهمة ربط هذه المزايا بالمظهر العصري ذاته لإثبات جدارة الأجهزة ذات المظهر الأنيق والألوان المناسبة لمفهوم متطلبات العصر.

أصبحت الأجهزة الكهربائية في بعض الأحيان بمثابة قطع فنية تجمل المكان، حتى أضاف بعض كبار الفنانين لمساتهم لتحويل الأجهزة إلى منحوتات عصرية.



هاليف إلفيرموس أحد أعمال الفنان الأمريكي ستانلي دالي

هكذا بدأت صناعة لحاسب المحمول Laptop في ثمانينيات القرن العشرين: إذ كان الأداء الوظيفي يحظى بالأولوية، لكن التنافس السريع بين الشركات على الأسواق العنسية وانتقال بؤرة الاهتمام من الحاسب المكتبي إلى الشخصي هي عوامل دفعت المستحقين إلى الاهتمام بالمظهر الخارجي أيضاً، حيث يعتمد التسويق العصري في جزء كبير منه على قوة الصورة في إغراء المستهلكين.

هكذا بدأت صناعة لحاسب المحمول Laptop في ثمانينيات القرن العشرين: إذ كان الأداء

الوظيفي يحظى بالأولوية، لكن التنافس السريع بين الشركات على الأسواق العنسية وانتقال بؤرة الاهتمام من الحاسب المكتبي إلى الشخصي هي عوامل دفعت المستحقين إلى الاهتمام بالمظهر الخارجي أيضاً، حيث يعتمد التسويق العصري في جزء كبير منه على قوة الصورة في إغراء المستهلكين.

تعد أهرام الجيزة من أقدم تطبيقات قاعدة النسبة الذهبية في العمارة، حيث احتسبت أبعاد قاعدتها وارتفاعها بما يحقق هذا التوازن الجمالي، أما معبد البارثينون اليوناني فقد طبقت النسبة الذهبية في تصميم معظم أجزائه



مستقر لكنه أقل رتابة، بينما يعطي السطح المخروطي شعوراً بالصعود والانهاء، لذا توحى المآذن العثمانية بالانطلاق نحو السماء لتصميمها الأسطواني الرفيع ورؤوسها المخروطية المدببة.

بتعبير الجسم المكعب بالثبات والاستقرار، وإذا كان مصعقاً خالياً عن العناصر الأخرى فقد يجمع بين الرتابة والشعور بالضخامة، أما القبة الكروية فتحقق وظيفة الاحتواء والشمولية والمساواة، كما تؤدي من الخارج وظيفة البروز والضخامة، لذا نجدها حاضرة في دور العبادة ومجالس البرلمان والقصور الباذخة.

4. الغداع البصري: برع نحاتو القرن العشرين في هذا الفن إلى أقصى الحدود مع ابتكارهم العديد من الوسائل التي أبهرت عين المتلقي، فدمجت بعض المدارس الفنية بين الرسم والنحت بتقديم أعمال يصعب تصديقها لكونها منحوتات مجسمة ومربية بالرسم ذات الدلالة الفنية، كما أدخل بعض فناني مدرسة الأوب آرت تقنيات الغداع البصري في منحوتاتهم، واستعان آخرون بتقنيات الروبوت أو الطاقة الكهربائية والمغناطيسية لتحريك أعمالهم، فضمن بعضها نوابط ميكانيكية ومحركات كهربائية حتى أصبحت أشبه بالآلات، بينما احتوى بعضها الآخر على تقنيات مختلفة للإضاءة كغاز النيون وشعاع الليزر



المنحوتات الحديثة

إحدى المنحوتات الحديثة للفنان الأمريكي ألكسندر كالدر

تطبيقات التصميم الداخلي والديكور

يتجدد انفعالا اليومي بقوة الصورة المجسمة من خلال ما يتركه التصميم الداخلي والأثاث والديكور من أثر في نفوسنا فالتوظيف للمدروس لعوامل قوة الصورة قد يساعد أو يثبط انفعالاتنا النفسية، كما يتدخل في تبدل مزاجنا وقدرتنا على الأداء الذهني واتخاذ القرارات والنشاط الجسدي سوله في مواقع العمل أو السكن، ويمكن لمصممي الديكور استغلال هذه العوامل بالطرق الآتية.



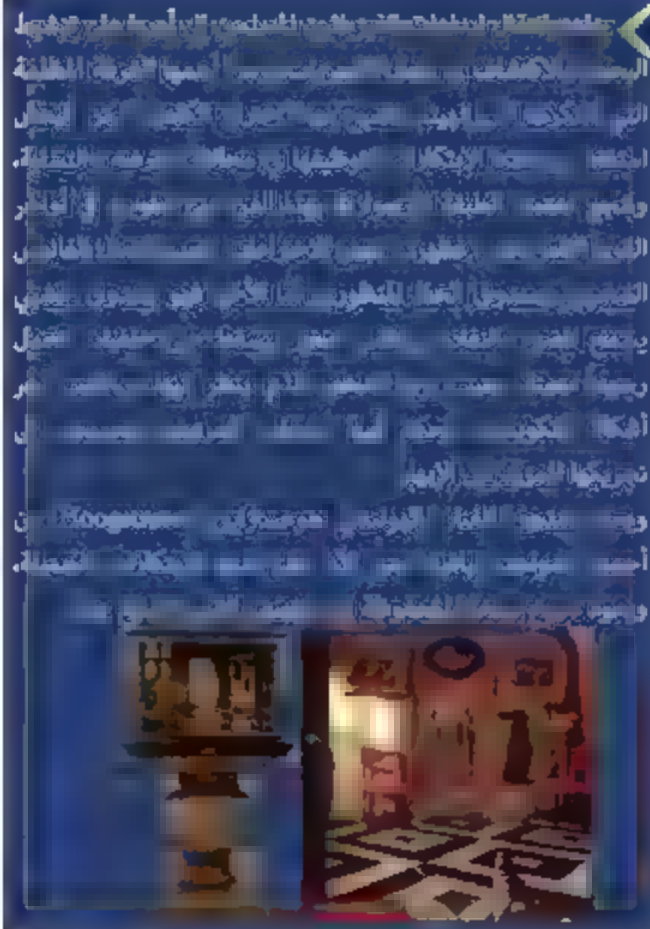
1. الألوان: تتيح خصائص الألوان [انظر فصل من العين إلى الدماغ] لمصمم الديكور خيارات عملية للتوافق مع الأداء والوظيفة للمكان، فاللون الأصفر يضفي على مواقع العمل نشاطاً وحيوية بشرط عدم انفراده بطلاء الجدران تجنباً لتعريضه العصبي، لذا يعمّن استخدامه في أقسام الطوارئ في المستشفيات لتعريض المسعفين على الاستنفار السريع بينما يُنمّج في أقسام أخرى تتطلب الراحة والاسترخاء، أما البرتقالي فيناسب غرف الاستقبال في المنازل لكونه أكثر دفئاً وجدية من الأصفر، لكن كلاهما يعرض الدماغ على الشعور بالجوع مما يفسر وجودهما في أثاث مطاعم الوجبات السريعة بكثرة.

ولما كان الأحمر أكثر حرارة فهو يلائم غرف المعيشة التي تجمع أفراد العائلة في أحواء تتطلب الشعور بالدفء، ويبدو ملائماً أيضاً للصالات الرياضية والمقاهي الشبابية، لكنه يُعْطَر في غرف النوم ومكاتب العمل لتعريضه العصبي، أما الأزرق فهو الأكثر ملاءمة لغرف النوم وأماكن الاستجمام والعلاج النفسي، ويُفضل أن يكون أقرب إلى السماوي عند استخدامه في غرف الأطفال، ويُستخدم الأزرق أيضاً في العديد من البنوك الأمريكية لمنح الشعور بالثقة والأمان.

يُعد اللون الأخضر محايداً بين البرودة والدفء؛ ويُنصح بإضفاء لمسة من تدرجاته على الأثاث في كافة الأماكن، فهو يقرّر نفسياً بالطبيعة والبضارة مما يعطيه أثراً مهدئاً دون برودة، وينفرد اللون الأبيض في إضفاء الأجواء الروحانية والحياد العاطفي، مما يؤهله للحضور الطافي في دور العبادة وعيادات الأطباء وقاعات الدرس وكافة مواقع العمل العبادة، أما الأسود فيقتصر استخدامه الطفيف على بعض اللبسات لإضفاء إحساس بالفخامة، لكن طمس الجدران به يضفي على الفور شعوراً بالكآبة والخوف، مما يجعله مناسباً لوظائف الجماعات السرية كالماوسونية وعبادة الشيطان.

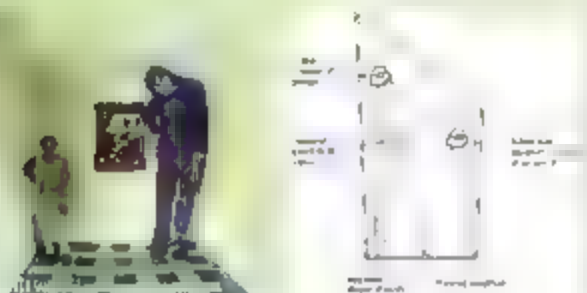
ويُفضل للمصممون دائماً عدم الاقتصار على لون واحد في مكونات الغرف والمكاتب من الأثاث والجدران، كما يحرصون على الانتباه إلى التجاور اللوني وما قد يتبعه من تنافر يجذب العين أو يزعجها

2. الإضاءة: يفضل المصممون استخدام الإضاءة الموجهة التي تساعد على إبراز العناصر العمالية والمهمة في المكان، مثل إسقاط بقع ضوئية على أجزاء مختارة من الجدران واللوحات والتحف، وخصوصاً عندما تُطلى بعض الجدران بألوان غامقة فيُستحسن عدم إضاءتها بالكامل. ويمكن للمصمم إضفاء لمسات جمالية كثيرة بتحكمه في إضاءة المطاعم والمقاهي والمعارض والنوك، فعصفا يتطلب شيئاً من الخصوصية للزبون مما يستلزم الاكتفاء بإضاءة خافتة وموجهة بينما يتطلب بعضها الآخر إضفاء شعور بالثقة وإشغافية فيُستحسن استخدام واجهات زجاجية عملاقة تسمح بنشر ضوء الشمس في المكان، ولا شك في أن الإضاءة المنتظمة والهادئة تساعد الموظف أيضاً



من خلال تلاعبه بالمنظور الهندسي؛ صمم الدكتور "أديرت آميس" عام 1946 عرفة تعتمد على الخداع البصري، بحيث تظهر الأشياء فيها لمن ينظر من ثقب في الجدار مختلفة في الأحجام مع أنها تكون في الواقع بطول واحد.

ويكمن السر في أن الجدار الخلفي ليس موارياً للجدار الذي ينظر منه الرائي بحيث يبتعد الشخص الواقف على اليسار كثيراً عن الشخص الذي على اليمين، لكن تلاعب الدكتور آميس في رسم المربعات على الأرضية وفي الشباك الوهمي على الجدار يوحي للرائي بأنها على شكل مربع حقيقي عندما يراها من الجانب، فيعتقد الدماغ أن الجدران كلها متولدة وأن الغرفة مكعبة ويختار في اختلاف أحجام الشخصين مع أنهما ليسا متعاضدين في الحقيقة.



على أداء عملهم بسلاسة وريادة إنشائيتهم



بمركز متحف قطر للفن الإسلامي بتركيز الإضاءة على المعروف وفق توزيع هادئ ومندروس

3. التكوين: يؤثر التصميم أيضاً في انطباع الإنسان وحالته الذهنية، فتصميم البنوك والشركات التي تستقبل الزبائن باستمرار يتطلب الكثير من البساطة والرتابة لإقناعهم بأن العمل يجري بجدية تامة، لكن تصميم معارض الأزياء والمقاهي الشبابية والمكتبات السياحية يميل إلى الخروج على القواعد الصارمة ليلائم وظيفته في إضفاء الشعور بالخروج عن المألوف والبحث عما هو إبداعي ومختلف

يحرص المصمم أيضاً على الموازنة بين التكوين وفلسفة العمل وبيئته، فالمصرف الإسلامي مثلاً يتطلب تصميماً مفعماً بالتراث والزخارف الإسلامية التقليدية حتى يشعر العميل بأن الموظف حريص على التمسك بأحكام الشريعة، أما تصميم مطعم للجوجات السريعة فيسعي أن يبتعد كثيراً عن التعقيد والمبالغة؛ فجميع الكراسي والطاولات تأخذ أشكالاً بسيطة وألواناً فاقعة، حيث تعتمد الخدمة على السرعة والدقة فضلاً عن الاكتفاء بوظيفة واحدة يطلبها الربون وهي لإشباع دوا أي وطائف اجتماعية أو ترفهة أخرى كاتى يُبحث عنها في المطاعم الراقية.

4. الخداع البصري: تلمن المعماريون في عصر النهضة بابتكار تصاميم ورسوم جدارية تضيف على المساحات الداخلية شعوراً بالاتساع، وقد تطور هذا الاتجاه في العصر الحديث وأصبح من الفنون المطبقة في مراكز التصميم على أيدي مهندسين محترفين، فمن خلال توظيف مبادئ الخداع البصري المعروفة يمكن للمهندس أن يختار رسومه المناسبة للسقف بحيث يبدو أكثر ارتفاعاً، كما يمكنه أن يعطي شعوراً بانفتاح السقف على السماء ببعض الرسوم والإضاءة الموجهة

يمكن للمهندس أيضاً أن يطلي بعض الجدران برسوم زيتية تتضمن حدائق وفواشات واسعة فتعطي شعوراً لإراديًا بانفتاح المكان، كما يمكنه أن يعيد توزيع قطع الأثاث والتحكم بحجمها وأن يضيف لمساته الخاصة على المستنقر والأعمدة الجصية ونباتات الرينة

للوصول إلى نتيجة مماثلة من التلاعب بالإحساس باتساع المكان.

تطبيقات التصميم في المنتجات الصناعية

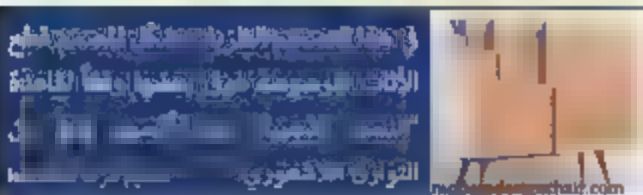
1. الألوان: تدل الإحصاءات على سيادة ثلاثة ألوان على أرقام مبيعات السيارات في شتى أنحاء العالم، وهي الفضي والأسود والأبيض، مع اختلاف الترتيب فيما بينها حسب ثقافة الشعوب. أما الألوان الغربية كالأخضر الفاتح والبرتقالي فتحقق مبيعات منخفضة جداً حول العالم، وتربط ألوان السيارات عادة باعتبارات الشريعة التي تقتضيها، فالسيارات الفضة تطلو عادة بالأسود أو الفضي، أما السيارات الرياضية فتقلب عليها الألوان الحارة كالأصفر والأحمر، ويبقى الأبيض للسيارات العملية التي تستخدمها العائلات أو المؤسسات لكونه أكثر الألوان حداً.


تطبق نظرية الألوان أيضاً في تصميم كل ما يدخل حياتنا اليومية من منتجات، فالتكنولوجيا الحديثة ترتبط بهرياً في لواعينا بالتلونين الفضي والأسود، إذ نراها يلعبان غالباً في الهواتف النقالة والحواسيب المحمولة "لابتوب"، كما لا يغفل المصممون حصّة الجرس اللطيف من السوق فيطرحون منتجاتهم في ألوان أنثوية كالزهرري والبنفسجي الفاتح، بينما يسود اللون الأبيض الحيادي على معظم الأجهزة الكهربائية المنزلية كالثلاجات والغسالات لقدرته على الملاءمة مع كافة ألوان الديكور الأخرى دون أن يغفل المصممون طرح كميات معدودة من المنتجات التي ترضي الأذواق الأكثر تطباً كالثلاجات المغطاة بطبقة من الخشب أو الستانلس ستيل.

2. التكوين: لم يغفل بعض المصممين دور النسبة الذهبية في توازن أعمالهم، فهي تُستخدم كثيراً في تصميم السيارات الرياضية وقطع الأثاث والأجهزة الكهربائية، كما تُوظف الخصائص الفنية لأشكال والخطوط ببراعة في تصاميم العديد من المنتجات التقنية الحديثة، فالسيارات الفضة المخصصة لتيار الشخصيات تغلب على تصاميمها الخطوط المستقيمة والواجهات العريضة والمستطيلة، أما السيارات الرياضية فتظهر فيها بوضوح المنحنيات والدوائر، علماً بأن كلا هذين التصميمين يتمتعان بقدر كبير من الانسيابية.



استفاد مصمم هذه السيارة الكهربائية الصغيرة من "النسبة الذهبية" لإكساب تصميمه قدراً من التوازن.





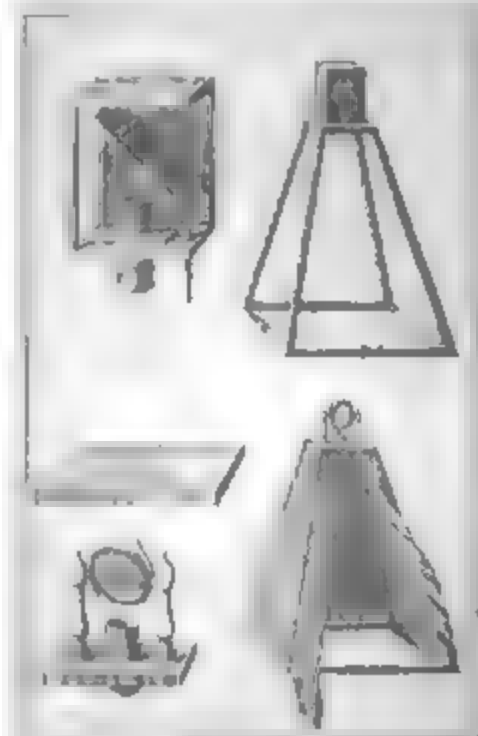
الفصل السادس الصورة الضوئية

← اختراع آلة التصوير (الكاميرا)

جرت العادة على نسبة الفضل في وضع اليوادر الأولى لصناعة آلة التصوير إلى الفنان والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي"، إذ تُردد معظم المراجع العلمية اكتشافه لإمكانات "الغرفة المظلمة" في أواخر القرن الخامس عشر، حيث كتب "دافنشي" عن تشكل صور الأشياء الخارجية المضيئة داخل غرفة مظلمة بفعل أشعة الشمس المارة عبر ثقب صغير في جدارها، لكن التحقيق التاريخي يؤكد أن الحسن بن الهيثم قد سبق "دافنشي" إلى هذا الاكتشاف.

صنع ابن الهيثم في القرن العاشر الميلادي صندوقاً خشبياً يحتوي على ثقب في أحد جدرانه ثم أجرى عليه تجاربه التي وصفها بدقة، فنقرأ له في أحد كتبه: "إن امتداد الضوء على سمات الخطوط المستقيمة يؤدي رأساً إلى أن الضوء المشرق من جسم مبصر إذا نفذ من ثقب ضيق في حاجز، واستقبل على حاجز أبيض من خلفه، تكونت على هذا الحاجز صورة معكوسة للجسم".

وقد أطلق على هذا الصندوق اسم "البيت المظلم"، وهو ما تُرجم لاحقاً إلى اللغة اللاتينية تحت اسم Camera Obscura، ثم اختصر إلى كلمة "كاميرا" كما نداولها اليوم، أما العدسة الزجاجية فاستبدلت بالثقب الضيق في القرن السادس عشر، ومن عجائب الصدف أن ابن الهيثم سبق أيضاً إلى دراسة العدسات وترك لنا في كتابه "المناظر" وصفاً دقيقاً لقوانين انكسار الضوء عند مروره في الأجسام الشفافة.



في المرحلة التالية؛ بدأ الكيميائيون بالتفكير في طريقة تمكنهم من حفظ الصورة المنعكسة على جدار الغرفة. وبعد عدة تجارب فاشية، التقط الفرنسي "جوزف نيسيفور نيبس" أول صورة ضوئية عام 1827 بعد أن ترك "غرفته المظلمة" أمام النافذة لمدة ثمان ساعات، واضعاً في الجدار الداخلي صفيحة من القصدير تم دهنها بكلور الفضة. ثم ابتكر الفرنسي "لويس داجير" سنة 1837 طريقة أفضل لالتقاط الصور مستخدماً ملح الطعام، وبعدها بعامين فقط بدأ عصر التصوير الضوئي مع نشر "داجير" طريقة صنع تلك الآلة والتقاطع للصور، فتهاوت الناس على شراء آلات التصوير التي طُرحت بكميات قليلة في أسواق باريس.

Wikimedia Commons



أول صورة ضوئية في التاريخ، التقطها "نيبس" من نافذة غرفته عام 1827

في الوقت نفسه؛ كان العالم الإنجليزي "ويليام ثالبوت" يجري تجاربه محاولاً تثبيت الصورة على الورق بدلاً من المعدن، وباستخدام أزوتات الفضة وحمض الغاليك نجح في التقاط صورته السلبية الأولى، ثم تمكن من تظهيرها مستخدماً يود الفضة ونترات الغاليك.

وفي عام 1838 طرح "جورج إستماني" آتة الشهيرة "كوداك"، وكانت الكاميرا الشعبية الأولى التي يمكن للجميع شراؤها واستخدمها دون احتراف، إذ لم يتطلب الأمر أكثر من تثبيت بكرة الفيلم والتقاط الصور، ثم إرسال الآلة إلى المعمل لتظهر الفيلم الذي يصم مئة صورة وإعادتها إلى صاحبها. وتوالى ظهور أشكال أخرى للكاميرات في الأعوام التالية، فكان المصممون يتنافسون على تقليص أحجامها وتخفيف أوزانها.

تمكن الطالب الأمريكي "أدوين لاند" في أواخر العشرينيات من تركيب مادة كيميائية ذات استقطاب سريع للصوء ونجح في تسويقها بكثافة خلال الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1947 أسس شركته "بولارويد" التي قدمت للعالم أول آلة تصوير فوري، حيث تُسكب مواد التعميش وتُطبع الصورة على الورق داخل الآلة نفسها وخلال دقيقة واحدة، فاكسبت هذه الآلة شهرة عالمية لما توفره من سرعة إنجاز

«ابن الهيثم هو أعظم عالم ظهر عند العرب في علم الطبيعة، من أعظم علماء الطبيعة في القرون الوسطى، وهو من علماء البصريات القليلين المشهورين في العالم كله».

المؤرخ الأمريكي "جورج سارتون"

«عندما أتى الفيلسوف الفارسي محمد بن موسى الخازني في القرن العاشر الميلادي، كان الفيلسوف الذي أعرفه باسم ابن الهيثم».

كلمة "فوتوغراف Photograph" مؤلفة من كلمتين هما: "Photo" التي تعني ضوء و"Graph" التي تعني رسم، ليصبح المعنى الإجمالي هو الرسم بالضوء.



شريحة الحساس الضوئي (CCD) أو (CMOS) تقوم بنقل المهمة التي يعمل بها الفيلم التقليدي وهي الاحتفاظ بالصورة التي تُطبع على كل منهما بمجرد أن يُفتح الغالق الذي يقف خلف العدسة،



حساس ضوئي من نوع CCD

THE KODAK CAMERA.



"You press the button, -
- - - we do the rest."

The only camera that anybody can use without instructions. Send for the Primer

The Eastman Dry Plate and Film Co.,

111 William Street, New York, N.Y.

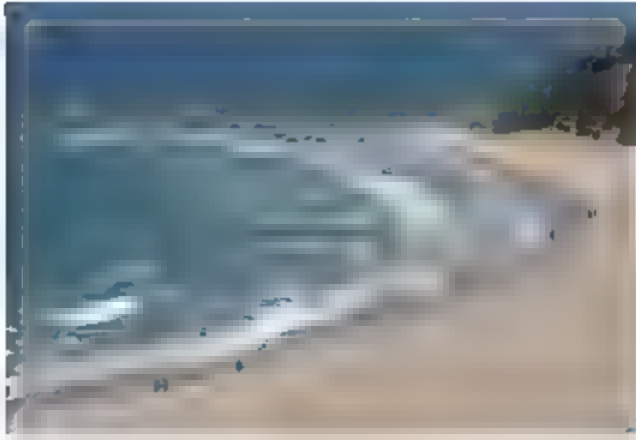
إعلان تجاري لترويج كاميرا كوداك الأولى في طريق التصوير التجاري، حيث يلمح الإعلان "أضبط الزر ودع الباقي علينا"

وخصوصية مع استعانة أصحابها عن كشف صورهم للعاملين في التعميش والطاعة، إلا أنها لم تتمكن من منافسة الكاميرات الأخرى في الجودة والوضوح، لذا لم تجد طريقها إلى عالم التصوير الاحترافي واقتصرت تسويقها غالباً على الاستخدام المنزلي.

كانت الأبحاث تجري منذ البداية على اكتشاف طريقة للتصوير بالألوان، فلاحظ الألماني "هيرمان فوجل" أن الصفائح المستخدمة آنذاك لم تكن حساسة إلا للأشعة البنفسجية، وعندما عالجها بالأنيلين تمكن من التقاط اللون الأخضر، وتوالت التجارب من بعده لالتقاط اللون الأحمر، حتى تمكن الأمريكي "فردريك إيفز" عام 1891 من التقاط الصورة على ثلاث شرائح حمراء وزرقاء وخضراء بحيث تدمج معاً للحصول على الصورة الكاملة، وفي عام 1906 نجح الإنجليزي "رائنر ووينوايت" في طرح الشريحة القابلة لامتصاص كافة الألوان للبيع التجاري في الأسواق، لكن التصوير الفوري الملون لم يتمكن من اللحاق بالركب إلا سنة 1963 عبر شركة "بولارويد" التي احتكرت سوق التصوير الفوري في العام كله.

التصوير الفوتوغرافي الرقمي "الديجيتال"

مع التطور التقني الهائل في الربع الأخير من القرن العشرين ودخول العالم عصر تكنولوجيا المعلومات؛ انطلقت ثورة جديدة في عالم التصوير بافترار حساس الضوء الإلكتروني، وصرعان ما انتشرت الكاميرات الرقمية موفعة الريادة من سوق الفيلم التقليدي الذي يتحسس للضوء كيميائياً ويتطلب جهداً إضافياً في التطهير والطبع، بينما يتكون الحساس الجديد من شريحة إلكترونية تعمل على سطحها عدداً هائلاً من المستقبيلات الضوئية -يتراوح بين عدة آلاف وعشرات الملايين- التي تسمى "بكسل"، بحيث تزداد دقة الكاميرا مع ارتفاع عدد هذه المستقبيلات، وقد تغلبت هذه الكاميرات الجديدة

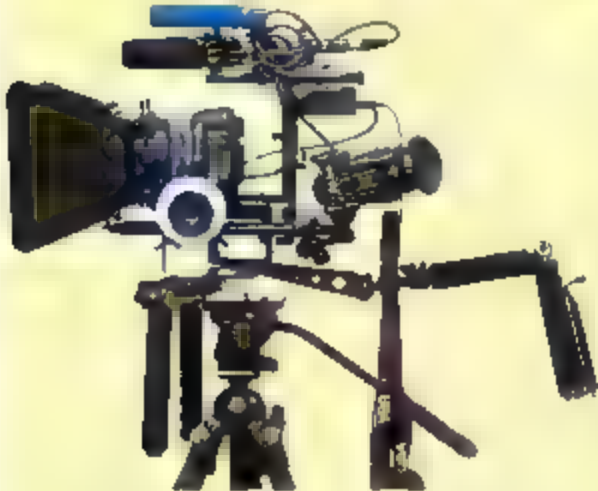


بمسلة صفيه بأحدج

شهدت السنوات الأخيرة تطوراً سريعاً في تقنيات التصوير الإلكتروني الرقمي "الديجيتال"، حتى وصل الأمر إلى الدعوة للتوقف عن زيادة دقة الكاميرات التي أصبحت تقاس بعشرات الميغابكسل (الميغا تعني مليون) مما تسبب بخسارة الكثير من الشركات المصنعة التي لم تعد قادرة على المنافسة، فالدقة المتاحة في الأسواق اليوم تكفي لتحقيق حاجة المصورين ولم يعد من الضروري البحث عن دقة أعلى!



مجموعة من الكاميرات الاحترافية DSLR



الكاميرات الفوتوغرافية الاحترافية أصبحت قادرة على تصوير الفيديو بدقة تساوي الكاميرات السينمائية بمسلة الشمس

على كاميرات التصوير الفوري أيضاً لقدرتها على التقاط الصور بدقة مماثلة للكاميرات التقليدية الاحترافية، إلى جانب استغنائها عن التظهير وإمكانية طباعة صورها على الورق فور التقاطها، لذا لو فئت شركة "يولارويد" عن إنتاج آلاتها الفورية الشهيرة منذ عام 2009، بينما تراجع سوق الفيلم التقليدي إلى حد ينبت بقرب انقراضه.

تختزن الصور في الكاميرات الرقمية ضمن وحدات تخزين "ذاكر" قد تتسع لحفظ عشرات الآلاف من الصور، وهي تعمل بالطاقة الكهربائية (البطاريات الجافة)، وتسمح غالباً بتسجيل أشكال أخرى من البيانات مثل الصوت والفيديو، كما تتيح للمستخدم نقل الصور وتعديلها على أجهزة الكمبيوتر، ومع تطورهما المتسارع باتت هذه الكاميرات أصغر حجماً وأخف وزناً، حتى أمكن دمجها في الهواتف النقالة وفي الأفلام والبطاريات والساعات بما يتناسب مع متطلبات العاملين في الصحافة والتجسس.

تتمتع هذه الكاميرات بمزايا إضافية تزيد من قدرتها التنافسية، مثل تقنية منع الاهتزاز التي أوجدت حلاً لمشكلة ظلماً عالي منها حتى المحترفين، إضافة إلى إمكانية ضبط فتحة العدسة والمعايرة اللونية والبعد البؤري تلقائياً (أوتوماتيكياً)، والقدرة على التصوير في الأماكن المعتمة دون الحاجة إلى تسلط إضاءة خارجية، ويُحسب للكاميرات الرقمية أيضاً التقليل من المضار البينية التي كانت تسبب بها عمليات التصوير والتحميض التقليدية باستخدام المواد الكيميائية، فضلاً عن توفيرها لتكاليف شراء الأفلام وتحميضها وطباعتها مما جعل التصوير متاحاً لعامة الناس وفي كل الأوقات.

قواعد القوة في الصورة الفوتوغرافية

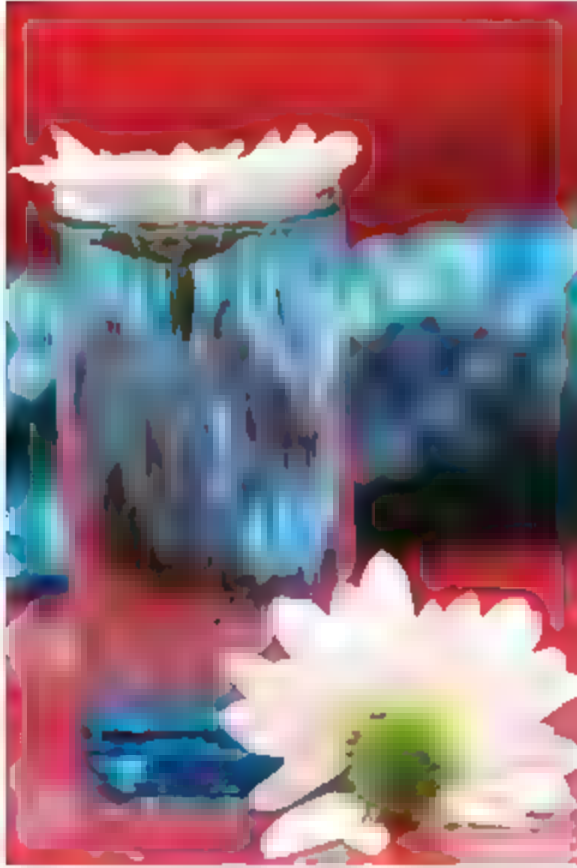
قوة التكوين

يُقصد بتكوين الصورة اختيار وترتيب عناصرها بطريقة فنية، إذ يمكن للمصور المحترف إبداع الكثير من التأثيرات والأحاسيس من خلال بعض المهارات في تكوين صورته. فاستخدام الخطوط مثلاً قد يعطي تأثيراً جمالياً أو يوجه اهتمام المشاهد إلى الموضوع الرئيس في الصورة وكأن الخطوط تشير إليه، كما تعطي الخطوط الرأسية شعوراً بالقوة، بينما تعطي الأفقية إحساساً بالهدوء، أما الخطوط المائلة فتزيد شعوراً بالعمق وتحفز إحساسنا بالحياة، كما توجي الخطوط المنحنية بمشاعر أكثر رقة وهدوءاً.

ترتيب العناصر

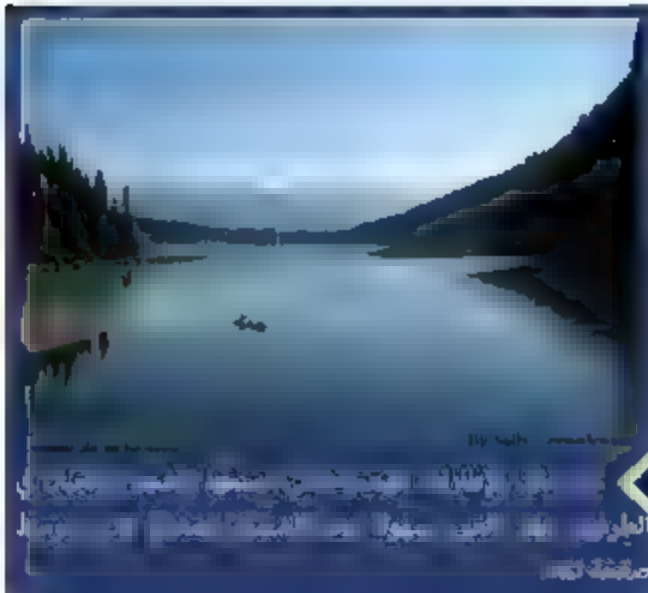
عند ترتيب عناصر الصورة، يمكن للمصور زيادة وتقليل قيمة العنصر

5. يعطي تقارب العناصر في الصورة إحساساً بالحميمية والقوة والانسجام فيما بينها، بينما يعطي بُعدها شعوراً بالضعف والانحلال.



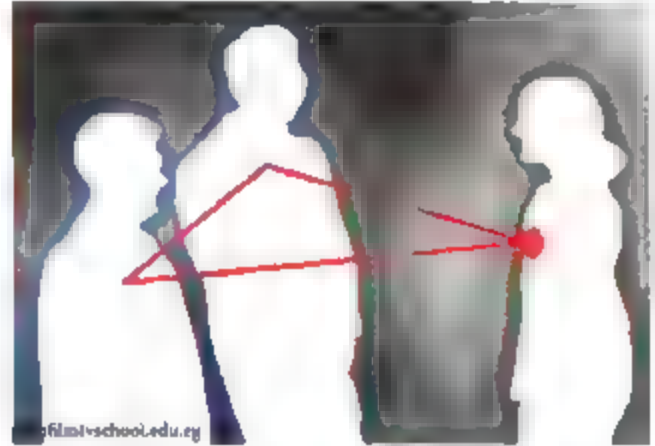
يعتدل صفة بالحدج

6. تأطير الصورة من خلال بعض عناصرها يساعد على توجيه عين المتلقي إلى العناصر الأهم فيها بسهولة.



وأثره في عين المشاهد من خلال اختيار موقعه داخل الصورة وفقاً للقواعد التالية.

1. تتوجه عين المتلقي نحو العنصر الواقع في رأس مثلث وهمي، مقابل العناصر الأخرى في قاعدة المثلث والتي تبدو أقل أهمية.



2. يعطي التكوين الهرمي للعنصر ترتيباً جميلاً وأنيقاً، ويستحسن أن تكون قمة الهرم في أعلى الصورة ودات لون فاتح أما قاعدته ففي الأسفل وداكنة، مما يعطي شعوراً بالتوازن.



يعتدل صفة بالحدج

3. تقريب العنصر الأهم إلى الكاميرا يجعله أكثر حجماً ومن ثم أكثر لفتاً للانتباه.

4. يُعد الجانب الأيسر في الصورة أقوى من الأيمن، والجانب العلوي أقوى من السفلي.

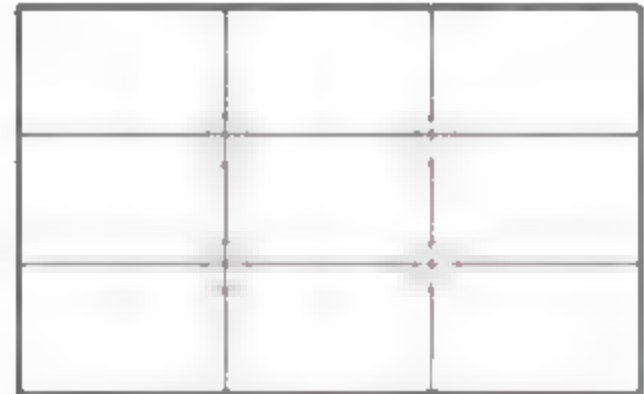
7. تعديل زاوية التصوير بحيث تظهر الخطوط المستقيمة مائلة يعطي شعوراً بالحركة والحيوية أكثر من كونها أفقية أو رأسية.



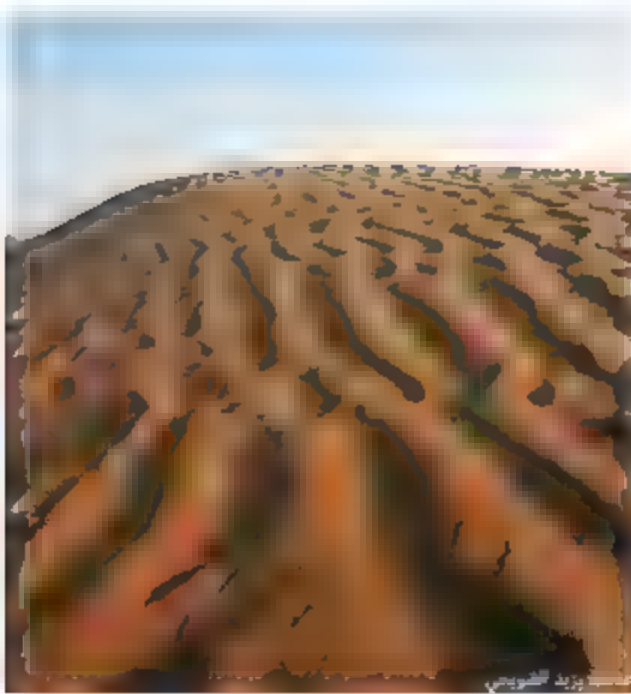
قاعدة النسبة الذهبية

تحدد نقاط القوة في الصورة بتقاطع الخطوط الطولية والعرضية التي تُحدد وفقاً لقاعدة النسبة الذهبية التي سبق شرحها في فصل "الصورة المرسومة"، لكن الكثير من المصورين يميلون إلى تطبيق قاعدة الأثلاث لكونها أكثر سهولة، فهي تخلق أيضاً قدراً مهماً من توازن اللوحة، ويمكن القول بأن نقاط تقاطع الخطوط الأربعة التي تقسم طول وعرض الصورة إلى أثلاث متساوية هي نقاط القوة التي تلفت عين المتلقي لاشعورياً، لذا يوضع العنصر الأهم في الصورة عند إحدى هذه نقاط الأربعة.

ووفقاً للقاعدة نفسها؛ وعندما تتوزع مساحة الصورة كلها إلى لوني مختلفين؛ يقسم المصور صورته إلى أثلاث طولية أو عرضية، ثم يملأ ثلثي الصورة بالجزء الأهم من الموضوع، فإذا كانت الأرض مثلاً تتموج على سطح أحد الكثبان الرملية فمن الأفضل أن يملأ التموجات ثلثي الصورة ثم يترك الثلث الأخير للسماء الصافية.



تطبق هذه القاعدة أيضاً في الصور الشخصية (البورتريه) بحيث يترك الثلثان الفارغان في الجهة الأمامية لوجه الشخص، فالفراغ في الصورة



يقوي الإحساس بالحركة ويحدد اتجاهها، وقد يُستخدم للدلالة على المستقبل أو الحزن والوحدة، ويمكن للمصور أيضاً أن يملأ الصورة بوجه الشخصية مقلداً من مساحة الفراغ الرائد في الخلفية التي قد تشتت انتباه المشاهد، على ألا يتعارض التكوين مع تطبيقات قاعدة النسبة الذهبية بحيث يقع مركز الوجه أو العين عند إحدى نقاط القوة.

الإضاءة والألوان

لؤدي الإضاءة الصحيحة وظائف جمالية وفنية عدة، فهي تساعد على إبراز البعد الثالث للصورة، وتوجه نظر المتلقي نحو العناصر الأكثر أهمية عندما تكون أكثر سطوعاً، كما تُستخدم لتحقيق أهداف درامية مختلفة وفقاً للأمثلة التالية:

1. تضفي إضاءة "زيمرانت" شعوراً بالرومنسية والدفء عندما تُسلط على الوجه من زاوية عليا وحادية مع ميز قدره 45 درجة بحيث يظل الجانب المظلم من الوجه على الكاميرا [انظر فصل "الصورة المرسومة"].

2. تُستخدم الإضاءة بزوايا منخفضة لتضيف إلى الشخصية ملامح الشر والخموض.

3. تتعتع الصور المبهجة بإضاءة ساطعة ومتشرة خالية من الظلال، بينما يتفطن المصور في توظيف الإضاءة الشاحبة والتباين الحاد بين العتمة والنور لتوصيل رسالة بصرية تراجيدية أو مثيرة للرعب والشك.

الصورة الضوئية

4. تُستخدم نظرية
الألوان وتطبيقاتها
المختلفة (سبق
شرحها في هذا
الكتاب) لجذب عي
المتلقي إلى العاصر
الأكثر أهمية، وذلك
من خلال التضاد والتناظر بين العنصر والمحيط.



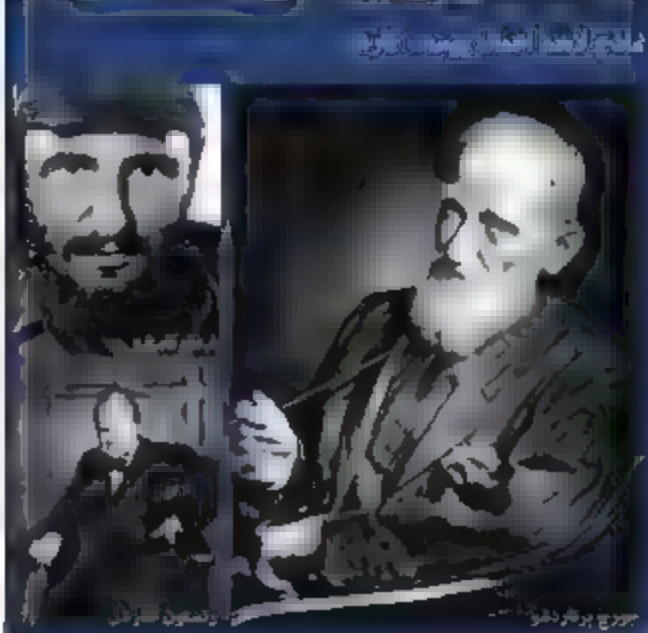
يتطلب تكوين الصور الشخصية (البورتريه) إتقان بعض القواعد الخاصة التي تستند إلى الدراسات النفسية، إذ كشفت دراسة "هارولد والبوت" عن تأثير اتجاه نظر الشخصية في الصورة العنثوغرافية أن الشخصية التي تنظر إلى الأعلى تدل لدى المتلقي على أنها متعالية وغير متفهمة، أما التي تنظر إلى الأسفل فتوحي بالسلبية وقلة الفاعلية، بينما تعطي النظرة إلى الأمام شعوراً إيجابياً ومريحاً

أما دراسة "زيلمان" و"هاريس" و"شويتزر" حول تأثير زاوية التصوير فأكدت أن الصورة التي يتم التقاطها من بعد تعزز السمات الإيجابية للشخصية، بينما تعطي الصورة المقربة شعوراً معاكساً، وتبين أن أفضل الزوايا لتصوير الكائنات الإنث هي التصوير من موقع مرتفع قليلاً، أما القادة والمثقفون الرجال فمن الأفضل تصويرهم من زاوية منخفضة جانبية.

مع أن القواعد المذكورة أعلاه هي مجرد إرشادات، فإنها يمكن أن تكون مفيدة جداً في التصوير الفوتوغرافي، خاصة في التصوير الشخصي، حيث يمكن استخدامها لجذب عي المتلقي إلى العاصر الأكثر أهمية، وذلك من خلال التضاد والتناظر بين العنصر والمحيط.



التي تستخدم نظرية الألوان وتطبيقاتها المختلفة (سبق شرحها في هذا الكتاب) لجذب عي المتلقي إلى العاصر الأكثر أهمية، وذلك من خلال التضاد والتناظر بين العنصر والمحيط.



الصورة الضوئية

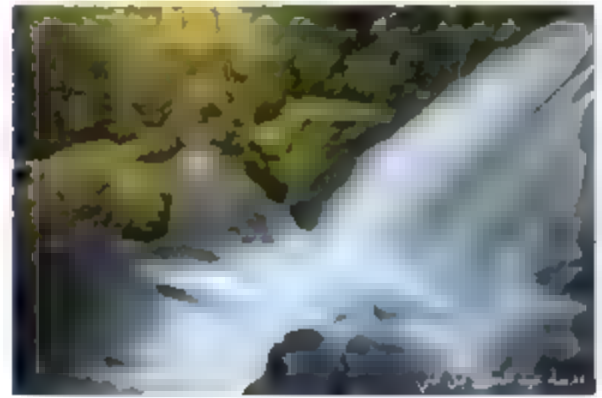
مهارات وتقنيات خاصة

تتيح الكاميرات الاحترافية للمصور التمتع ببعض المهارات والتقنيات لإضافة تأثيرات جمالية وفنية إلى الصورة، ونذكر منها على سبيل المثال:

1. استخدام فلتر التعميم Soft Focus الذي يؤدي إلى توهج المساحات البيضاء في الصورة بإضاءة ناعمة وهادئة، مما يكسب الصورة طابعاً رومانسياً وحاملاً.

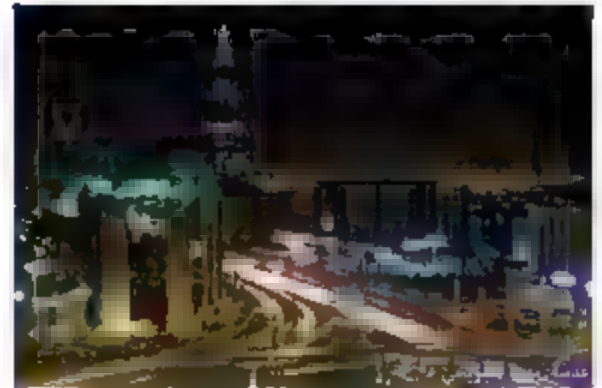


عدسة عبد العزيز بن هادي



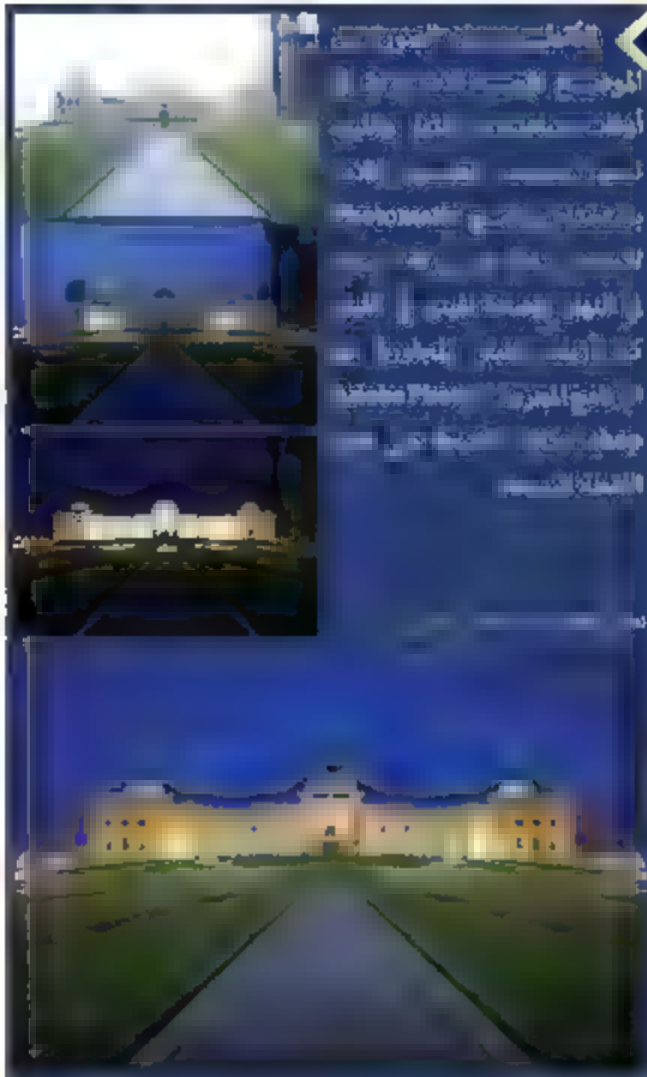
عدسة عبد العزيز بن هادي

2. التحكم بمدة فتح غالق العدسة Shutter أي سرعة التقاط الصورة، فعندما يرغب المصور بالتقاط صورة لمكان عام يزدهم بالحركة يمكنه إبطاء سرعة الإغلاق لتصل إلى عدة ثوان، مما يسمح بإخفاء حركة الناس والسيارات.



3. التحكم بتساع زلوية العدسة وبعدها البؤري، فعندما يختار المصور عدسة بزلوية أكبر فإنه يزيد من المنظور الهندسي للصورة ويضفي شعوراً بالعمق، لكن المبالغة في اتساع الزاوية يجعل الصور تنحني في الجانبين، لذا تعطى العدسة المسماة بعين السمكة (ذات البعد البؤري القصير) زاوية رؤية عريضة جداً تصل إلى 180 درجة، لكنها تعطي أيضاً منظوراً تكويرياً ومشوهاً، وقد يلجأ إليها المصور لإضفاء انطباع درامي خاص.

4. دمج الصور يدوياً أو رقمياً، إذ كانت هذه التقنية معروفة عند عصر الكاميرات الميكانيكية التقليدية، لكن برامج المعالجة الرقمية تتيح اليوم سهولة أكبر ونتائج أفضل، فيلجأ بعض المصورين إلى التقاط الصورة نفسها في فترات مختلفة من النهار والليل، أو في الفترة نفسها من النهار مع تغيير مدة التعريض وفتحة العدسة، مما يتيح للمصور إظهار كافة التفاصيل -حتى المعتمة منها- بعد دمج الصور معاً وإضفاء بعض اللمسات.



الفصل السابع

الصورة المتحركة

عصر الصورة، عصر الحركة

بعد التطور البطيء لقوة الصورة عبر تاريخ البشرية الطويل، ظهرت بوادر ثورة مغايرة مع مطلع القرن العشرين، لتطبع هذا العصر بطابعها المميز حتى استعق بحدارة لقب "عصر الصورة"

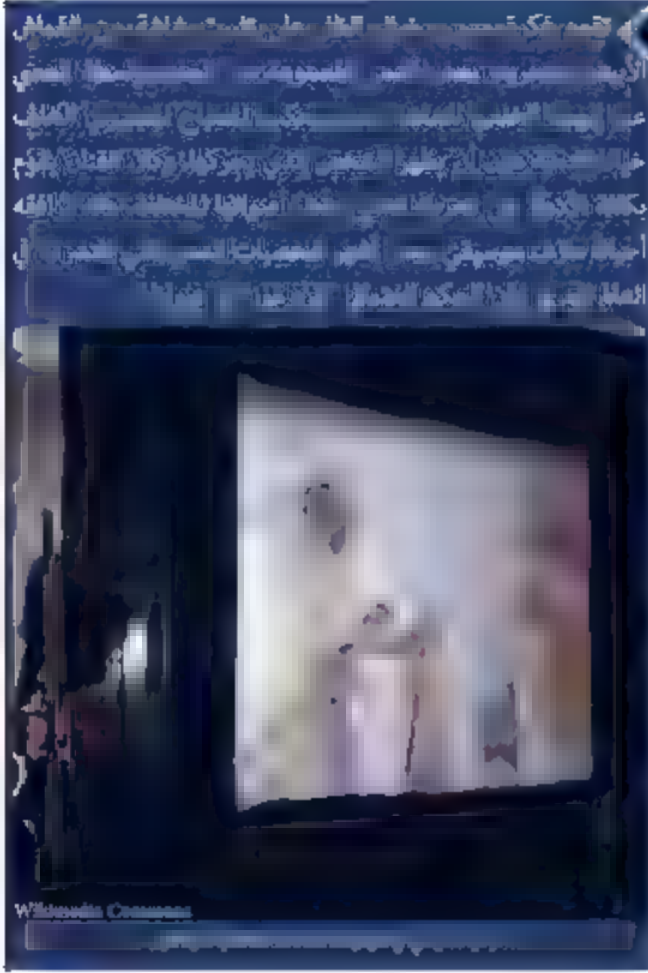
لقد تصعب نسبة اختراع الصورة المتحركة إلى شخص محدد، فهو نتاج لتراكم عدد كبير من التجارب والابتكارات التي ظهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر وشكلت مجموعها دافعاً لتطوير تقنيات جديدة في مجال التلفزيون والسينما، ليصل الحال إلى ما هو عليه الآن من ثورة المعلومات والاتصالات.

ربما تكون البداية مع خيال الظل الذي انطلق من الهند وعبر شرق ووسط آسيا في طريقه إلى بلاد العرب في القرن العاشر الميلادي، وهناك ازدهر في بلاط الفاطميين قبل أن يصبح وسيلة إعلام ذات شأن في عصر المماليك والعثمانيين، فوظفه بعض المبدعين في تقديم للأوضاع السياسية والاجتماعية كما تفعل الكوميديا الهادفة اليوم.



دمية تستخدم في مسرح خيال الظل بأندونيسيا

وبعد اختراع التصوير الضوئي "الفوتوغرافي" سنة 1827 الذي سمح بالتقاط الصور الحقيقية على رقائق معدنية؛ استمد فن السينما فكرته من مبدأ انعكاس خيال الظل على الشاشة لتحويل الصور الفوتوغرافية الثابتة إلى فيلم متحرك، فبدأ السباق بين المخترعين في



يُسبب اكتشاف ظاهرة "ثبات الرؤية" للفرنسي بول روجيه، الذي لاحظ عام 1828 أن العين تحتفظ بالصور في ذاكرتها عندما تُعرض عليها شكل متتال وسريع، فإذا عُرضت مجموعة مختلفة من الصور بسرعة 24 صورة في الثانية فستبدو للعين وكأنها متصلة دون أن تلاحظ لحظات الانقطاع التي بينها، وبهذا تبدو لها الصور المعروضة وكأنها تتحرك.





أجرى الأخوان "لوي وأوغست لوميير" عدة تجارب لتطوير الآلات التي كانت معروفة آنذاك لعرض الصور المتحركة، ومنها "الكتنوسكوب" الذي ظهر في الولايات المتحدة سنة 1894، و"الكتنوغراف" الذي طوره "توماس إديسون".

وفي الثامن والعشرين من شهر يناير سنة 1895 قرر الأخوان المغامرة باستئجار غرفة في مقهى "گران كافيه" ودعوة الناس لمشاهدة أول فيلم سينمائي مقابل فرانك واحد، وكان الفيلم الأول في تاريخ السينما شريطاً وثائقياً قصيراً يبلغ طوله حوالي عشرين دقيقة، يتضمن عشر مشاهد منفصلة بحيث يوثق كل منها أحد جوانب الحياة اليومية في باريس، مثل "خروج العمال من مصنع لوميير" و"وصول قطار إلى المحطة"، ويقال إن المشاهدين المدهشين فرغوا من رؤية صورة متحركة لقطار يقترب منهم بسرعة كبيرة حتى فر بعضهم هارباً.

بعد نجاح العرض الأول! أرسل الأخوان "لوميير" عشرات المصورين حول العالم ليعرضوا ألهم الجديدة التي أطلق عليها اسم "السينماتوغراف"، وقد أعجب بهذا الاختراع المدهش كبار الملوك والأنباطة في أوروبا، وطلبوا استقدام تلك الآلة إلى قصورهم للاستمتاع بعروضها.



صورة القطار التي ألغزب المشاهدين

فربما والولايات المتحدة على تحريك هذه الصور استناداً إلى ظاهرة "ثبات الرؤية"، وكان الهدف هو إبداع طريقة ما لعرض الصور الثابتة بالتسلسل وبآلية تضمن الحفاظ على حركة سلسة وذات سرعة ثابتة.

وفي عام 1861 اقترح "دومونت" ومن بعده "دونستروب" تثبيت ألواح حساسة أمام العدسة وتحريكها بسرعة كافية لالتقاط حركة جسم معين ثم نظيرها وعرضها في جهاز للعرض يسمى "زيوتروب" Zeotrope، وثوّلت الابتكارات إلى أن قدم الأخوان الفرنسيان "لوميير" أول عرض سينمائي مقابل أجر عادي في أحد مقاهي باريس سنة 1895، مفتتحين بذلك أكثر المراحل ازدهاراً في تاريخ الصورة.

كانت الأفلام السينمائية الأولى مجرد مشاهد قصيرة وسريعة وغير ملونة، نهتم بتوثيق مجريات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية والأحداث السياسية المهمة، وتنصف هذه الأفلام المبكرة على أنها أفلام وثائقية أو تسجيلية لكن المصور الفرنسي "جورج ميليه" انتبه إلى القيمة الفنية التي تتجاوز التوثيق لهذا الاختراع الجديد فقدم فيلمه الصامت "رحلة إلى القمر" سنة 1902 ليدخل التاريخ بوصفه أول فيلم



نموذج حديث لجهاز زيوتروب

الذي كان معروفاً في العصر الفيكتوري ببريطانيا (يقوم على قصة تمثيلية). وكان عملاً إبداعياً سابقاً لأوانه لتنبؤ بهبوط الإنسان على القمر واحتوائه على بعض الخدع السينمائية المبكرة.



لقطة من فيلم "رحلة إلى القمر"



مارسيل مارسو

يعد فن التمثيل الصامت "الإيماء" من أكثر الفنون رقياً وتعقيداً لقدرته على إيصال الفكرة بالصورة وحدها دون اللجوء إلى الكلام، فالممثل الإيمائي يعتمد على حركات جسده وملامح وجهه فقط لسرد قصته.

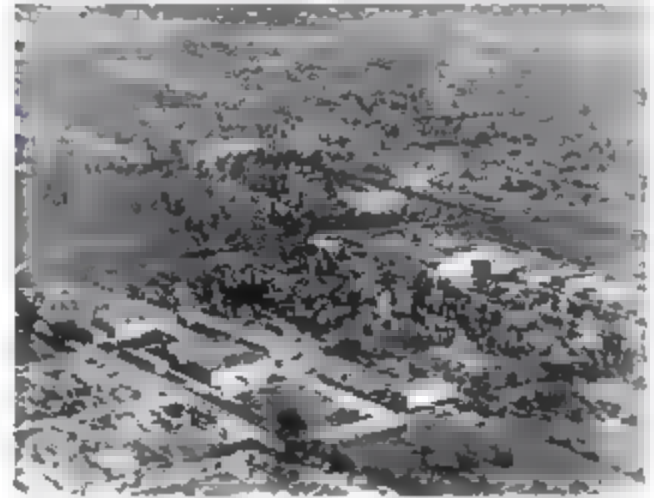
يعود هذا الفن إلى أصول شاربة في القدم، حيث انتشرت فنون الرقص الشعاري لدى الكثير من القبائل، وكانت تهدف إلى إعداد المقاتلين للمعركة أو تخليد إنجازاتهم بإعادة تمثيلها في الاحتفالات، وعرفه الهنود في فن الدراما الراقصة "بهاراتا ناتيتا"، كما اعتمده اليابانيون في فن "الكابوكي" والصينيون في عروض أوبرا بكين، أما الإغريق والرومان فعولوه إلى فن كوميدي ساخر يستند مواضيعه من الحياة اليومية ويؤديه ممثلون محترفون وهم يضعون على وجوههم الأقنعة المضحكة.

استمر هذا الفن خلال القرون الوسطى الأوروبية ليتحول إلى عروض للترفيه في الشوارع وقصور النبلاء، وهو ما كان معروفاً على النحو ذاته في العالم الإسلامي حيث ذاع صيت "أشعب" كأحد أشهر ظرفاء العرب وفقاً لكتاب "الأغاني" للأصفهاني.

ترفع هذا الفن عن الترفيه والسخرية في عصر النهضة الأوروبية، خصوصاً على يد الفرنسي "مارسيل مارسو" الذي أبدع فناً إيمائياً يكتفي بممثل واحد على مسرح خالي من كل شيء إلا من تلك الإيماءات المتقنة، وكانت هذه هي بداية السينما الروائية الصامتة.

وفي الولايات المتحدة؛ سرعان ما أدرك العاملون في مجال المسرح والترفيه قوة الصورة السينمائية، فبدأ التفكير سريعاً بتسجيل العروض المسرحية على أفلام سينمائية، ونجحت شركات الإنتاج الناشئة في نيويورك بصناعة أفلامها الروائية (التمثيلية) الأولى وعرضها على الجمهور الباحث عن التسلية، كما وجدت الفرق المسرحية الجوالّة -التي كان معظم ممثليها من اليهود- في السينما مهنة أكثر ربحية وأقل جهداً من العمل المسرحي، ولهكت شركة "إديسون ثرست" التابعة للمخترع المعروف "توماس إديسون" من السيطرة على منتجي وموزعي الأفلام في نيويورك منذ تأسيسها سنة 1908

لم يحظ الممثلون في البداية بالشهرة التي نعرفها اليوم ولم تكن أسمائهم تعلق على الجمهور، إلى أن أدرج اسم الممثل "فلورنس لورنس" في أحد أفلامه سنة 1910 للمرة الأولى، وكان المخرج يعمل أيضاً تحت أوامر المنتج دون أن يتألم حريته الكافية للإبداع، لذا انتقل عدد من المنتجين الساخطين من نيويورك إلى ضاحية هوليوود بالقرب من لوس أنجلوس لجوها المعتدل وأسسوا استوديوهاتهم الخاصة، وكان نفوذ اليهود في هذه الصناعة طاعياً منذ البداية.



لقطة جوية لاسطوديوهات هوليوود عام 1922

كانت الأفلام الروائية الأولى صامتة، وشكل هذا تحدياً كبيراً أمام صناع الأفلام الأوائل لاضطرارهم إلى سرد القصة كاملة بالصورة والموسيقى فقط وبدون كلمات، بينما لجأ بعضهم إلى كتابة الحوار على لوحات تظهر تباعاً بين بعض المشاهد، ولعل براعة الممثلين الإيمائيين الذين اعتادوا على تقديم عروضهم الصامتة على المسرح ساعدت على نجاح أفلامهم، بينما نشهد اليوم تراجعاً في هذا الفن العريق لاعتماد المشاهدين على سماع الحوار والموسيقى التصويرية طوال الفيلم.

وعندما ظهرت تقنية تسجيل الصوت على الشريط السينمائي مع فيلم



"مغني الجاز" سنة 1927 رفض المنتج والممثل المعروف "شارلي شابلن" بشدة التخلي عن السينما الصامتة، وقدم اثنين من أفلامه بدون صوت حتى بعد مرور تسع سنوات على عرض أول فيلم نطق. كانت السينما الأوروبية آنذاك أكثر نجاحاً وإبهارة، لكن الحرب العالمية الثانية دمرت اقتصادات أوروبا ونقلت ثلثي الذهب العالمي إلى الولايات المتحدة عبر تجارة السلاح التي احترفها اليهود، فازدهرت هوليوود بسرعة قياسية ولم يعد من الممكن اللحاق بها.

ابتكر الأوروبيون حلولاً جديدة لتخفيض تكاليف إنتاجهم، فأنشأ الإسكندنافيون تيار الدوغما الذي تمرد على قواعد التصوير السينمائي، إذ كان أحدهم يُقسم على النص التالي قبل إخراج فيلمه: "أقسم على التخلي عن ذوقي الشخصي، فأنا لست فناناً ولن أبدع عملاً وأقسم على أن اللوحة أهم من الكل. وأن الهدف الأعلى هو أن أخرج بالحقيقة من خلال الشخصيات والديكورات".

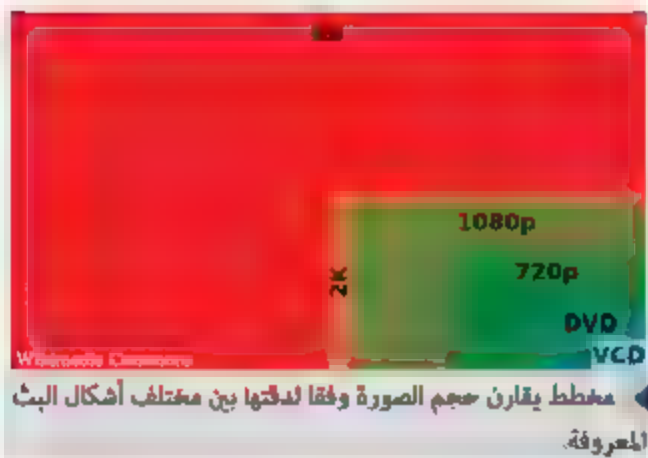
أما الإيطاليون فأسسوا مدرسة الواقعية الجديدة معتمدين على التصوير في الشوارع خارج الاستديوهات ومتغلين عن المجوم الكبير، فخلقت أفلامهم قبولاً شعبياً لبساطتها واقتربها من الواقع، ثم قامت في فرنسا لاحقاً موجة مشابهة، كما أسس كل من اليابانيين والهنود والسوفييت مدارسهم السينمائية الخاصة، لكن النجاح التجاري ظل دائماً حليف هوليوود، مع أن التلفزيون كان قد بدأ في وقت مبكر بسحب البساط لتفخر أفلام هوليوود في الفترة 1947-1951 نصف جمهورها.

الصورة التلفزيونية، من دور العرض إلى المنازل

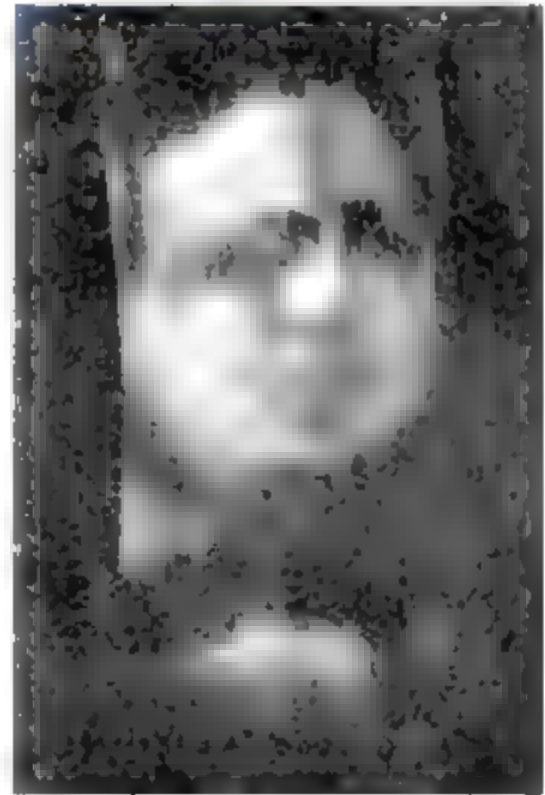
في مطلع القرن العشرين؛ اكتشف "ألبرت آينشتاين" الأثر الضوئي للموجات الكهرومغناطيسية قائماً الباب أمام المخترعين للتمكين في نقل الصور الثابتة إلكترونياً وتحريرها، وذلك بالاستناد إلى ظاهرة "ثبات الرؤية" نفسها ولكن بطريقة كهربائية وليست ميكانيكية.

كانت الفكرة الأساسية لاختراع التلفزيون هي تحويل الصور المرئية إلى إشارات كهربائية وتحميلها على موجات كهرومغناطيسية -مثل موجات الراديو- ليتم إرسالها عبر الهواء في جميع الاتجاهات، ثم التقاطها بجهاز الاستقبال وإعادة تحويلها إلى إشارات كهربائية لتُحول الأخيرة بدورها إلى صورة مرئية تظهر على الشاشة. وبما أن كل صورة كانت تُرسل وتستقبل على حدة؛ فكان من الضروري عرضها بالتتالي وبسرعة كافية لإضفاء الشعور بالحركة.

بعد سلسلة من التجارب والاختراعات نجح عدد من المخترعين الشباب، وعلى رأسهم الأسكتلندي "جون لوغي بيرد" والأمريكي "فيلو



فرانسوورث، في إجراء أول بث تلفزيوني عام 1926



أول صورة يتم نقلها تلفزيونياً أثناء تجربة بود

سرعان ما تطورت تقنيات البث التلفزيوني في النصف الثاني من القرن العشرين بسرعة مذهلة، إذ لم يكن في بريطانيا كلها خلال الحرب العالمية الثانية أكثر من مئة جهاز تلفزيون تستقبل بثها من محطة يتيمة في قصر الكريستال، كما لم تظهر في الولايات المتحدة طوال فترة الحرب سوى ست محطات، وكانت تبث لمدة ساعتين على الأكثر يومياً ولا يستقبل بثها إلا عدد محدود جداً من الأثرياء، ثم تضاعف عدد الأجهزة في بيوت الأمريكيين من سبعة آلاف جهاز عام 1943 إلى نحو عشرة ملايين بعد سبع سنوات فقط، وباتت معظم المناطق المتقدمة في أمريكا تمتلك ثلاث محطات على الأقل، إحداها للقناة العامة والأخرى مستقلة.

في مطلع الخمسينيات بدأت ظاهرة تلفزيون الكبل حيث تقدم شركات البث لمستخدميها باقة مختارة من مئات القنوات عبر الأسلاك الأرضية أو الألياف البصرية، وفي عام 1953 بدأ إنتاج التلفزيون الملون، ومع بداية الستينيات كان التلفزيون قد انتزع صدارة التأثير على الرأي العام من كل وسائل الإعلام الأخرى فأصبح محط أنظار السياسيين والمثقفين ورجال الدين والفنانين، لقد درته على نقل الحدث بأسرع ما يمكن، ولقوة تأثير الصورة المتحركة وجاذبيتها وسهولة تلقيها من قبل كافة شرائح المجتمع، فضلاً عن مجانيته التي أتاحت دخوله إلى معظم المنازل والمكاتب والمرافق العامة.

في نهاية الثمانينيات انطلق عصر القنوات الفضائية واكتسحت الأطباق اللاقطة سطوح المنازل، وخلال فترة وجيزة أطلقت معظم دول العالم قنواتها التي تبث إلى الفضاء لينتقلها ساس بالمجان من أي مكان، ولم تعد تكلفة بناء قمر صناعي متطور وتشتت في مداره تتجاوز مئة مليون دولار، أي أن تكلفة البث عبر العالم باتت أرخص من نقلها بالطرق السلكية التقليدية داخل الدولة نفسها.

ومع بداية الألفية الجديدة بدأ عصر البث التلفزيوني عالي الوضوح HD بدرجات وضوح أربعة، وبترفقة الصوت الرقمي فائق الجودة Dolby -الذي طرح للمرة الأولى في السبعينيات- وهو يتيح للمستخدمين توصيل خمس سماعات صوتية بأجهزة التلفاز لتوزيعها في محيط الغرفة والحصول على صوت مجسم يتناسب مع جهة المصدر الصوتي كما تثرى في الصورة.

وفي عام 2013، بدأت شركات عدة بصناعة شاشات ذات دقة أعلى بستة أضعاف دقة نظام HD للذكاء، وأطلق على النظام الجديد اسم 4K، وتم استغلاله في شاشات عرض بعض الهواتف الذكية.

وتكثرت الآن تقنية التلفزيون التفاعلي الذي يتيح للمشاهد التقاء ما يريد مشاهدته من برامج، والتحكم بجهاز الكاميرا وسرعة اللقطات وحجمها خلال المباريات، وتصفح الإنترنت والتسوق المباشر وممارسة الألعاب مع منافسين حول العالم عبر شاشة التلفاز، وهنا بدأت الإنترنت باقتحام عالم التلفزيون ومماسته بقوة، فظهرت برامج "البرودكاست" و"الفيديوكاست" التي تنبه مشتركها إلى وصول أي مادة تلفزيونية يهتمون بها إلى أجهزتهم في البيت أو السيارة أو حتى المحمولة في الجيب، فانتقلت بذلك الصورة المتحركة إلى جيوب المشاهدين وحققهم وبات من الممكن التحكم فيها حفظاً وتعديلاً.

من جهة ثانية، قدم موقع "يوتيوب" YouTube -الذي أطلق عام 2005- على شبكة الإنترنت مفهوماً جديداً للمشاهدة مع تحرر المشاهد من مواعيد بث البرامج، فأصبح بإمكانه العودة إلى أرشيف البرامج ومشاهدتها في أي وقت يشاء، وفضلاً عن ذلك يتيح الموقع للجميع نشر واستعراض لقطات الفيديو بكافة أنواعها مجاناً، مما يعسي تحقيق حلم المبدعين بإطلاق العنان لمواهبهم وإنشاء قنواتهم الخاصة Channel على الشبكة العالمية، ليبتثوا من خلالها أفلامهم دون المرور بقيود وحدود البث التلفزيوني، حيث تتعلق المنافسة

بأشـرط

القانونية للموقع

وبأدواق

المشاهدين، وقد

حقق عدد من

الموهوبين في

You Tube
Broadcast Yourself™

في أول بث متلفز لمسافة طويلة.
1928: ولادة التلفزيون المُنَوَّن.

1929: ولادة التلفزيون الإلكتروني الذي لا يضم أجزاء ميكانيكية على يد كل من "بيرد" والروسي "فلاديمير زاورينكن"، ومساهمة من "فرانسورث" الذي اخترع جهاز «فيوزر» ليقوم بإعادة جمع الخطوط الإلكترونية الصغيرة وتركيبها على شكل صورة مرئية.

1936: هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي» تطلق أول بث تلفزيوني من قناة حكومية.

1939: بدء الإرسال المنظم للقنوات التلفزيونية في الولايات المتحدة.
1941: بدء البث التلفزيوني الخاص (غير الحكومي) في الولايات المتحدة.

1950: ولادة تلفزيون "الكيل" في الولايات المتحدة.

1953: ابتكار البث الملون في أمريكا، وظهور "الترانستور" الذي جعل التلفزيون أخف وزناً.

1962: الولايات المتحدة تطلق أول قمر اصطناعي للبث التلفزيوني «تيلستار».

1965: شركة «سوني» اليابانية تطرح أول نظام فيديو منزلي.

1976: شركة «سوني» تطلق جهاز «بيتاماكس» وهو أول مُسجِّل لأنظمة الفيديو.

1989: إطلاق قناة «سكاي» في أول بث تلفزيوني رقمي عبر الأقمار الاصطناعية.

1999: ظهور مسجل الفيديو الرقمي «ديجيتال فيديو».

2000: ظهور أسطوانة الفيديو الرقمية متعددة الاستعمالات "دي في دي" DVD.

2001: شبكة «سي بي إس» الأمريكية تطلق أول بث تلفزيوني عالي الوضوح HD.

2004: انطلاق تقنية بث الفيديو الرقمي عبر الغليوي "دي في بي" DVB.

2005: ظهور تقنية البث التلفزيوني متعددة الوسائط "دي إم بي" DMB، وهي مخصصة للأجهزة الخلوية.

2006: موقع "يوتيوب" يحتل المرتبة الرابعة في قائمة مواقع الإنترنت خلال سنة من تأسيسه، معدل دخول بلغ نحو 20 مليون زائر في الشهر الواحد.

2010: شركة «سامسونغ» تطرح أول شاشة لتلفزيون ثلاثية الأبعاد في الأسواق. وظهور التلفزيون التفاعلي.

2013: ظهور شاشات نظام 4K عالية الوضوح.

التمثيل والغناء وتقنيات الجرافكس والإخراج طموحهم المهني عبر الموقع بلغت أنظار المنتجين الكبار إلى مواهبهم.

لكن الصورة المتلفزة عادت من جديد لتثبت موقعها المنافس في عالم الترفيه مع انتقال تقنية العرض ثلاثي الأبعاد 3D من صالات السينما إلى أبنار عبر شاشات العرض المسطحة، كما أتاحت شاشات البلازما العملاقة تحويل تجربة المشاهدة التلفزيونية إلى ما يسمى بالمرح المنزلي الذي لم يترك لصالات السينما أي ميزة تنافسية، وقد يسمح التطور التقني المقبل بدمج هذه التجربة المثيرة مع مزايها كل من التلفزيون التفاعلي وتصفح الإنترنت وممارسة ألعاب الفيديو في آن واحد وعلى شاشة واحدة.



مجموعة نظام للمرح لتلفز

تطور الصورة التلفزيونية

1843: ولادة الفكرة في ذهن عالم النفس الألماني "ألكسندر بين" بتفكيك الصورة إلى نقاط وسطور تبعاً لكثافة الإضاءة ثم نقلها كهربائياً.

1905: اكتشاف "آيشتاين" الأثر الضوئي للموجات الكهرومغناطيسية، والذي يُعد الأساس العلمي لصناعة التلفزيون والكمبيوتر وغيرها.

1925: ابتكار الإسكتلندي "جون لوغي بيرد" جهازاً لبث الصورة والصوت «تيليفايبر».

1926: "بيرد" يصنع أبواب "مهيبت الكاثود"، الذي يسمح بتحويل الصور إلى مشاهد تعرضها شاشة العضية.

1927: الأمريكي "فيلو فرانسورث" يشكر جهازاً لتفكيك الصور إلى خطوط إلكترونية دقيقة ويجمع بث الصورة عبر الموجات الكهرومغناطيسية و"بيرد" يستعيد من أفكار "فرانسورث" لينجح

السينما تحاول المنافسة

وسرعان ما توضحت بذلك الحدود الفاصلة بين عالمي التلفزيون والسينما، إذ تخصص العمل السينمائي في الأفلام المبهرة والمكلفة، دون أن يتغلب عن جمهوره التقليدي العاشق للدراما الأصلية، وأصبحت الأفلام السينمائية المبلوطة رامية أكثر عمقاً واستقطاباً للجمهور من مثيلاتها التلفزيونية الأقرب إلى سطحية الحياة اليومية بحكم طبيعة البث المستمر، وبهذا احتفظت السينما بقدرتها على إقناع المشاهدين بالخروج من منازلهم وزيادة أرباحها عاماً بعد عام.



ملصق فيلم نوديت الفضاء 2001

لجميع التلفزيون منذ نهاية الأربعينيات في استقطاب نصف جمهور السينما، وسرت شائعات باحتمال انقراض دور العرض مع إغلاق المئات منها في الولايات المتحدة، إذ أصبح من الممكن متابعة الأفلام والبرامج بلحجان ودون الخروج من المنزل، لذا حاول السينمائيون استعادة جمهورهم بإطلاق تقنية الأفلام ثلاثية الأبعاد مع فيلم "بونا الشيطان" سنة 1952، وكان التصوير يستلزم استخدام كاميرات ثلاثية لمائلته عيني الإنسان ثم استخدام نظارة خاصة أثناء العرض، لكن نجاح هذه التقنية المبهرة لم يستمر طويلاً فسرعان ما تخلت عنه السينما لصالح دور العرض الخاصة في حدائق الترفيه التي تقدم عروضاً قصيرة وتُحضر بمقاعد تتمايل حسب الصورة.

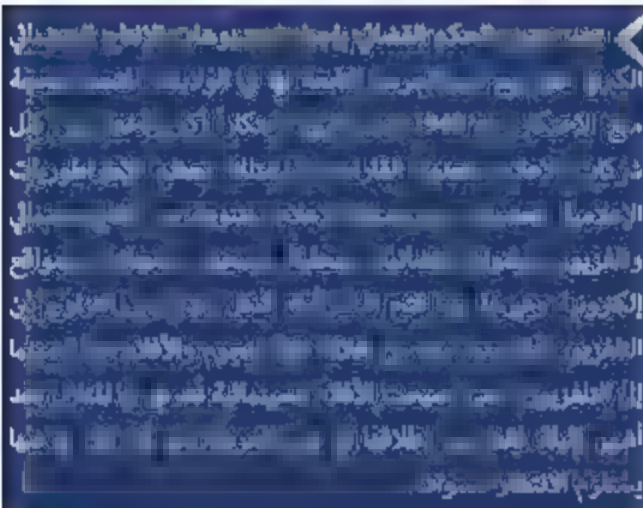


النظارة المستخدمة في مشاهدة تلبية الأبعاد ثلاثية
Wikimedia Commons

في العام نفسه طُرحت تقنية السينما البانورامية "السينيراما" التي تستخدم التصوير بثلاث كاميرات معاً لتعرض صورة بانورامية يبلغ عرض شاشتها ثلاثين مترًا لكنها لم تحقق أيضاً الكثير من الانتشار، فاستُخدمت عدسة أسطوانية "أنامورفيل" كبديل عن الكاميرات الثلاث فيما سمي بالسينما سكوب، وقبلت أربعة آلاف دار عرض في أمريكا ولغاية خارجها تطوير معداتها وفق هذه التقنية لانخفاض تكلفتها.

بعد عامين أقدم والت ديزني على خطوة أكثر جرأة بزيادة عرض الشاشة لتصبح مستديرة بالكامل وتُحيط بالمشاهد من كل الجهات، لكن هذه "السركراما" لم تلق نجاحاً يذكر إذ كانت تتطلب التصوير بإحدى عشر كاميرا معاً.

في نهاية الستينيات؛ توجهت أنظار السينمائيين إلى تقنيات المؤثرات الخاصة لتصبح العامل الأقوى في سباقهم مع التلفزيون، فبدأت موجة جديدة من أفلام الرعب والحركة والخيال العلمي، وكانت البداية مع فيلم "أوديسا الفضاء 2001" للمخرج ستانلي كوبريك عام 1968.

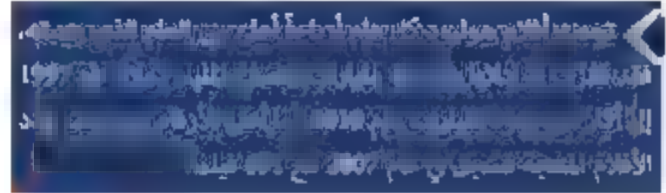


تتالى ظهور الشخصيات الطريفة وانتقل بعضها من الرسوم الصحفية إلى الشاشة، فظهر القط "فيلكس" قبل الحرب العالمية الأولى، ثم نجح "والت ديزني" في تأسيس إمبراطوريته مع إطلاق فيلمه الناطق "ستيمبوت ويل" عام 1928 من بطولة "ميكي ماوس"، ونظراً لتجاعبه الكبير حاولت كبرى شركات هوليوود اللحاق به، فابتكرت شركة "إم جي إم" شخصيات "توم وجيري"، وقدمت "يونيفرسال" شخصية الأرنب "أوروالد" ونقار الخشب "وودي"، كما نجحت "وارنر بروس" في تقديم شخصيات ذات شهرة عالمية وأهمها الأرنب "بغز" والبطة "دبي"، أما شخصية البحار "بوبي" فيعود ظهورها الأول إلى عام

1929



مع ظهور الكاميرات الرقمية "ديجيتال" لم يتردد بعض المخرجين المخضرمين في التخلي عن الكاميرات التقليدية -التي تصور أفلامها على بكرات يتم تعريضها وطبعها بتكاليف باهظة- لصالح الكاميرات الرقمية HD، مما ساعد على تخفيض تكاليف التصوير وجهد التعويض، ومن غير المستبعد أن تؤوّل التقنية القادمة إلى الانقراض قريباً.



الرسوم المتحركة

عندما ظهرت الكاميرا إلى الوجود، لم تؤخذ على محمل الجد من قبل الكثير من الرسامين والنقاد، فقبلاً إلى حرية الرسام في تشكيل عمله الفني على النحو الذي يريد؛ يظل المصور الضوئي والمخرج السينمائي خاضعين لحدود الواقع الذي تلتقطه العدسة مهما تمكنا في صورتها أو أخضعناها للخيال، لذا استعاد بعض الرسامين من ابتكار تقنية التبريك لإنجاز أفلام الرسوم المتحركة الأولى منذ بداية ظهور السينما.

يُعتقد أن الأمريكي "جيمس بلاكستون" كان أول الرواد عندما صوّر لقطات مرسومة بالطباشير على لوح ثم عرضها في إطارات متصلة عام 1906 تحت اسم "الموانب الفكاهية في الوجوه المضحكة". أما أول الشخصيات الكرتونية فهي "الدياصور جيرتي" الذي ابتكره الرسام الأمريكي "ونسور ماي" عام 1914.



كانت الأفلام الأولى تتجزء بالرسم اليدوي الذي قد يستغرق ثلاث سنوات من العمل لإنتاج فيلم واحد، وفي منتصف الخمسينيات بدأ الرسامون الاستعانة بتقنيات الحاسب قبل أن يعتمدوا عليها اعتماداً كاملاً في منتصف السبعينيات، وفي عام 1988 أخرج "روبرت زيمكس" أول فيلم يدمج بين الصورة السينمائية الواقعية والرسوم المتحركة بعنوان "Who Framed Roger Rabbit".



في عام 1994 أصبح من الممكن للمرة الأولى أن تتنافس أفلام الرسوم المتحركة الطويلة أفلاماً سينمائية روائية في شباك التذاكر، إذ حصد فيلم "الملك الأسد" أرباحاً غير متوقعة بلغت 1,8 مليون دولار عشية افتتاحه في عطلة نهاية الأسبوع ليتحول ظاهرة عالمية، مما شجع ديزني على طرح أول فيلم طويل ثلاثي الأبعاد بعنوان "قصة لعبة" عام 1995 بالتعاون مع شركة بيكسار.

وفي عام 1998 طرحت شركة "دريم ووركس" فيلمها الضخم "أمير مصر" الذي جمعت فيه شخصيات كرتونية ثنائية الأبعاد مع حلفيات ثلاثية الأبعاد، واستخدمت تقنيات تحريك الكاميرا المعتادة في الأفلام الروائية مثل صعود الكاميرا "الافتراضية" بصعوبة الموسيقى لإبهار المشاهد بمشهد بانورامي رائع للإمبراطورية الفرعونية، وكان الفيلم من أقوى وسائل الدعاية المبهرة للرؤية البروتستانتية اليهودية حول خروج بني إسرائيل من مصر إلى فلسطين، والتي كلفت المنتج اليهودي ستيفن سبيلبرغ ستين مليون دولار وأربع سنوات من العمل.



مشهد خروج بني إسرائيل من مصر في فيلم "أمير مصر"

في عام 2001 أقدمت شركة "سكوير" على مغامرة جريئة دفعته إلى الإفلاس بإنتاجها فيلم "الفانتازيا الأخيرة"، الذي تعدى المشاهدين في تصديق أن كل ما يرونه هو مجرد رسم حاسوبي، إذ لم يهتم الرسامون أدق التفاصيل في تشكيل بشرة وشعر وملابس الشخصيات، واقتنعت أكاديمية فنون وعلوم السينما في العام نفسه بإحداث جائره أوسكار لأفضل فيلم رسوم متحركة، فذهبت الجائزة إلى فيلم "شريك Shrek" ذي الواقعية المدهشة.

في عام 2004 قدمت شركة "آي ماكس" أول أفلامها الرسومية الطويلة باستخدام تقنية أكثر تطوراً في فيلم "قطار القطب"، إذ تم التقاط حركات الممثلين الحقيقيين بالمجسات المورعة على كامل أجسادهم، ثم محاكاتها عبر الحاسوب وتطبيقها على الشخصيات الافتراضية، فكان أكثر الأفلام قرأاً من الواقع من حيث دقة الرسم والحركة، ويبدو بذلك أن الرسوم المتحركة قد بلغت بالفعل قمة الواقعية.



لم تكن الرسوم المتحركة مجرد أفلام للترفيه عن الأطفال دائماً، إذ استخدمت منذ نشأتها في بعض الدول لأهداف سياسية ودعائية موجهة للكبار كما فعلت اليابان أثناء غزوها للصين ثم صراعها مع الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، وكما فعلت ألمانيا أيضاً في الحرب العالمية الأولى بهدف الترويج لمشروع إقران الدولة من أجل الحرن. ومع أن الرسوم المتحركة الأمريكية كانت توجه غالباً إلى الأطفال فقد حملت كثيراً من الرسائل السياسية والأيدولوجية، مثل زرع الثقافة العنصرية في عقول الصغار ضد اليهود الحمر والبنوج واليابانيين والعرب.

الخدع السينمائية والمؤثرات البصرية



لقطة من فيلم القناع

في العام التالي استُخدمت هذه التقنيات لإدهاش المشاهدين أيضاً في فيلم "القناع" الكوميدي الذي يتحول بطله "جيم كيري" إلى شخصية كرتونية ثلاثية الأبعاد بمجرد وضع قناع سحري على وجهه، لكن فيلم "فورست غامب" انتزع منه جائزة الأوسكار للمؤثرات البصرية عندما سمحت التكنولوجيا المدهشة للممثل "توم هانكس" بإجراء حوارات حية مع أشخاص باتوا في عداد الموتي مثل الرؤساء "تكسون" و"جولسون" و"كنيدي" ونجوم الغناء "الفيس" و"جون لينون". كما سمحت هذه التقنيات للمخرج بملء مدرجات الملاعب به جماهير حاشدة ثم رسعها رقمياً.

أثارت هذه الخدع المتقنة جدلاً صاعقاً بشأن التطور المقلق للتكنولوجيا التي باتت تسمح بتمويه الأحداث والوقائع. مما أفقد الصورة الحية (الفيديو) الكثير من الثقة التي ظلت تتمتع بها لعقود طويلة في مجالات الصور الإخبارية والجنائية.

ازدادت هذه المخاوف أيضاً عندما تمكن مبدعو المؤثرات الرقمية من التلاعب بشفاة الحيوانات الحقيقية في فيلم "Babe" عام 1995، حتى أصبحت تتحرك وكأنها تنطق. كما نجحت شركة "إي إل إم" في إبداع إعصار مدمر عبر الرسم ثلاثي الأبعاد في فيلم "الدولة" عام 1996.

وقدّم المخرج "روبرت زيمكس" رحلة خيالية مذهلة بين المجرات في فيلم "اتصال" عام 1997.



وفي العام نفسه بدأ وكان المؤثرات البصرية قادرة على تحويل كل الأفكار المخترقة في الخيال إلى واقع مع ظهور فيلم "العصر الخامس"، الذي تحولت فيه نيويورك إلى مدينة مستقبلية تحلق فيها السيارات الطائرة بين ناطحات السحاب، كما لم تقف القيود السياسية حائلاً

بدأ تاريخ الخدع السينمائية مع بداية تاريخ السينما نفسها، إذ أدخل المخرج الفرنسي "جورج ميليي" بعض المجسمات لمركبة فضائية خيالية في أول فيلم روائي سينمائي وهو فيلم "رحلة إلى القمر" سنة 1902، ثم حاول الرواد الأوائل استخدام المزيد من المجسمات والرسوم والمرايا لإقناع المشاهدين بواقعية خدعهم، غير أنها ظلت في معظم الأحيان مصنوعة وغير مقنعة، إلى أن سمح التطور التقني للمخرج جورج لوكاس بتطوير تقنيات خاصة لتصوير الجزء الأول من سلسلة أفلام "حروب النجوم" عام 1977، حتى بات من الممكن تحريك الكاميرات بالحاسوب للحصول على حركة في غاية الدقة، مع استخدام الروبوت الموجه لتحريك الأقنعة والدمى التي أصبحت أكثر واقعية، وقد أثبتت هذه التكنولوجيا المتقدمة بإطلاق مرحلة جديدة في تاريخ أفلام الخيال العلمي، وكان من أول يواذرها فيلم المخرج ستيفن سبيلبرغ "إي تي ET".



في التسعينيات تضاعف دور تقنيات الرسم الحاسوبي "الغرافكس"، حتى تغلّى السينمائيون عن الخدع القديمة ويات الاعتماد كلياً على المؤثرات البصرية "Visual Effects"، وهي تشمل كل ما لا تصوره الكاميرا ويراه المشاهدون على الشاشة مما يتم إبداعه رقمياً بتقنيات الحاسب، وتندرج تحتها المؤثرات الخاصة "special effects" التي تطلق على كل ما تصوره الكاميرا ثم يُعدل رقمياً عبر برنامج الغرافكس.

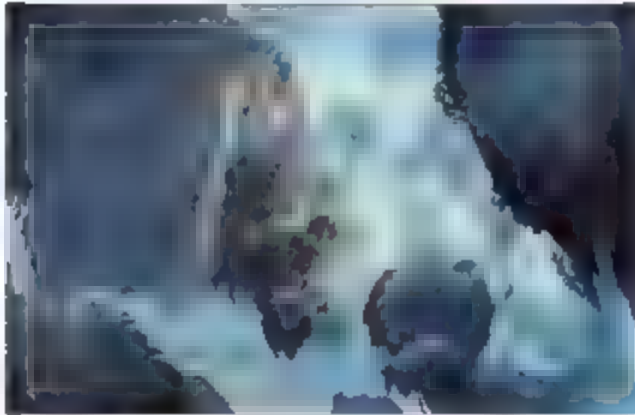
كانت البداية الأهم للمؤثرات البصرية مع تحفة "ستيفن سبيلبرغ" التي أدهلت المشاهدين عام 1993 وهي فيلم "الحديقة الجوراسية"، حيث اختفت الحدود بين الشخصيات الواقعية والكرتونية مع تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد، وظهرت الديناصورات المرسومة رقمياً وكأنها حقيقية.

والصحافة إلى الصحة والشباب في فقرات متلاحقة عبر حياته طوال الفيلم، ويكمن السر في التقاط ملامح وجه الممثل وإعادة تشكيلها على وجه افتراضي رقمي، ثم دمج الوجه مع جسد رجل حقيقي قصير القامة



في فيلم "الحالة الخاصة لبنجامين بزن" يؤدي الممثل "براد بيت" دوره أمام الكاميرا لتقوم بتقليل إيماءات وجهه إلى صورة مستند رقمي

وفي عام 2009: حدثت نقلة نوعية أخرى في عالم المؤثرات البصرية مع فيلم "حيث توجد الكائنات الوحشية" "Where the Wild Things Are"، حيث سمحت الكاميرات الجديدة بدمج الممثلين مع الشخصيات المرسومة ثلاثية الأبعاد أثناء التصوير، مما سمح للمخرج "جيمس كامرون" بتخليق حلمه المؤجل منذ عام 1994 وإنجاز فيلمه "أفاتار"، الذي حقق أعلى الإيرادات في تاريخ السينما (أكثر من مليار دولار) وشجع هوليوود على طرح ثلاثة عشر فيلماً بتقنية العرض ثلاثي الأبعاد (باستخدام النظارات الخاصة) في عام 2010.



لقطة بديعة من الكوكب الخيالي الذي ابتكره مخرج فيلم أفاتار



في فيلم "فورست غامب"، يلتقي الممثل لوم هانكس بالرئيسين "نكسون" و"كنيدي" بعد سنوات من وفتهما، بفضل الخدع السينمائية.

دور تصوير فيلم "راوية حمراء" في بكين، حيث شجنت باحرة عملاقة من الصين كل ما يحتاجه المخرج من لوازم تحويل استديوهاته الخارجية في لوس أنجلوس إلى مدينة صينية كاملة ثم استكمال الخدعة بتقنيات الغرافكس، لكن القفزة الأكبر كانت مع فيلم "تايتانك" الأعلى تكلفة في تاريخ السينما حتى حينه (200 مليون دولار)، حيث أصبحت تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد قادرة على دمج الممثلين الحقيقيين مع أشخاص خياليين بكافة تفاصيلهم دون أي فوارق ظاهرة، ولم يعد من الصعب ابتكار أحداث هائلة بالكامل على أجهزة الحاسوب مثل تساقط مئات الناس من سفينة عملاقة في مياه المحيط



في عام 1999، بلغت المنافسة أوجها بين عملاقة هوليوود، فابتكر منتجوا فيلم "ميتريكس" تقنيات جديدة في التصوير مثل تجميد الصورة والدوران حولها، وابتدع الممثلون أقلية بين حشود من الشخصيات الخيالية في فيلمي "المومياء" والجزء الرابع من "حروب النجم"، ثم قطعت هوليوود أشواطاً هائلة في سلسلة أفلام "سيد الخواتم" (ما بين علمي - 2001 - 2003) مع ابتكار عوالم وجيوش وحيوانات وأشباح في غاية الغرابة.

لم يعد من المثير للدهشة أمام هذا التطور المتسارع أن يُدع فنانو الغرافكس غارات جوية خيالية لإعادة تشكيل الحرب العالمية الثانية في فيلم "بيرل هاربور"، كما أصبح العالم الخيالي في فيلم "كينج كونغ" (عام 2005) مألوفاً بكل ما فيه من غابات وحشرات عملاقة وصراعات في غاية الواقعية بين الغوريلا الضخمة والديناصورات، وكذلك الأمر مع استعارة المخرج "روبرت زيمكس" التقنية التي استخدمها في فيلم "قطار القطب" لمحاكاة الحركة الواقعية للممثلين في الشخصيات الافتراضية بفيلم "بيولوف" "Beowulf" عام 2007، حيث أصبحت حركة الوحوش الأدميين والممثلين الحقيقيين متطابقة إلى درجة يستحيل معها التمييز بين الرقمي والحقيقي.

لكن الدهشة عادت لترتسم على وجوه المشاهدين عام 2008 مع ظهور فيلم "الحالة الخاصة لبنجامين بزن" "The Curious Case of Benjamin Button"، حيث تضاءلوا عن سر الصورة المقلنة لتقلب للممثل "براد بيت" في السن من الطفولة إلى الكهولة ومن الإعاقة

الإسكيمو لاكتشاف حياة سكانها، وبدأ بتصوير أول فيلم وثائقي متكامل تحت اسم «نانوك رجل الشمال»، متتبعا فيه حياة أسرة من الإسكيمو يعمل عائلها «نانوك» في الصيد، وكان أسلوب «فلاهرتي» قائما على المشاهدة والملاحظة والتصوير المستمر لتفاصيل حياة «نانوك» دون تعصير مسبق، ليؤسس بفيلمه هذا مدرسة فنية عريقة للعيلم الوثائقي تسمى «الواقع كما هو»



لقطة من فيلم «نانوك رجل الشمال»



روبرت فلاهرتي

ثم أسس المخرج البريطاني «جون غريغسون» مدرسة فنية أخرى تعمل على المعالجة الإبداعية للواقع من خلال فيلمه «يريد النيل»، حيث طلب من عمال البريد ممارسة عملهم أمام الكاميرا على النحو الذي يريده هو، وكان يرى أنه يجب على المخرج التدخل وإعادة تشكيل الواقع لتوثيقه بصريا في صورة فنية أكثر جمالا.



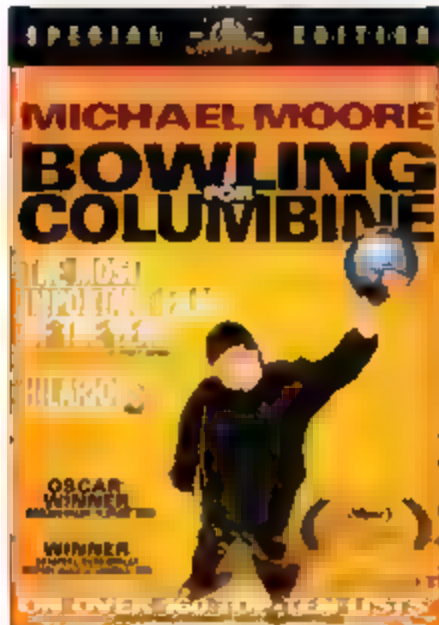
الفيلم الوثائقي (التسجيلي)

كان الفيلم الأول في تاريخ الصورة المتحركة وثائقيا، ومع أن هذا الصنف من الأفلام قد تراجع جماهيريا لصالح الأفلام الروائية (الدراما) في السينما والتلفزيون؛ ما زال عدد من كبار صانعي الأفلام على ولائهم للفيلم الوثائقي لما يتمتع به من مصداقية أكبر في إيصال رسائلهم إلى الجمهور

كانت البداية في مطلع القرن العشرين مع أفلام الرحلات Travel Films التي صنعها بعض الهواة في أسفارهم البعيدة بهدف تعريف الجمهور الأمريكي بطبيعة الحياة التي تعيشها شعوب العالم، ثم ظهرت أشكال أخرى من الأفلام ذات الطابع الإخباري والتثقيفي في مجالات العلم والطب، بيد أنها كانت تفتقر إلى المعالجة الفنية حيث اكتفى صانعوها بتصوير الأحداث والتعليق عليها دون السعي إلى التعبير عن وجهة نظر معينة، أو حتى الاستفادة من جماليات الصورة والصوت، إلا أنها مع ذلك تركت لنا كنزا معرفيا يوثق الكثير من ملامح الحياة والحضارة وثقافات الشعوب في بدايات القرن العشرين. في عام 1922: قام المخرج الأمريكي «روبرت فلاهرتي» برحلة شاقة إلى

أعمالهم جاذبية العمل الروائي (التمثيلي) إلى مصداقية الوثائقي، ونشأ عن هذا التوجه ظهور نمط جديد يُطلق عليه اسم الدراما الوثائقية "Docudrama"، لكن النقاد يحذرون من عدم استئناس المشاهد لهذا الأسلوب التلقيني الذي يعتمد على رؤية المخرج والجهة المنتجة ثم يقدم الوثائقي والمقابلات والتعليقات لإقناع المشاهد بأن الصورة التي يقدمها الممثلون هي الحقيقة عينها وبالرغم من قدرة الفيلم الوثائقي على الإقناع والتأثير في المجالات السياسية والثقافية؛ فإنه لم يتمكن من منافسة الفيلم الروائي في شباك التذاكر طوال مدة عام من تاريخه، فزواد السينما يدفعون المال غالباً للتسلية وليس للثقافة، كما لم يجد الفيلم الوثائقي التلفزيوني فرصته لمنافسة الأعمال الترفيهية، إذ تبعت الإعلانات التجارية دوماً من العدد الأعلى من للمشاهدين، مما جعل الفيلم الوثائقي على الأغلب نصيباً بالجهات الحكومية والثقافية والمهرجانات السينمائية التي تقدر الفكر والفن، وبقي جزء كبير من نتاجه مرتبطاً بعمليات المنتج وتوجهاته، إلى أن نجح مخرج أمريكي واحد في قلب المعادلة

ففي عام 2002 نجح المخرج الأمريكي مايكل مور في إقناع الجمهور بدفع أكثر من مئتي مليون دولار في شباك التذاكر لمشاهدة فيلمه "لعبة البولنغ من أجل كولمباين" خلال افتتاحه في عطلة نهاية الأسبوع فقط، فكان أول فيلم وثائقي يدخل قائمة الأفلام العشرة الأعلى دخلاً في شباك التذاكر، ثم اختاره مهرجان "كالي" السينمائي الدولي ليكون أول فيلم وثائقي يشارك في المسابقة الرسمية منذ خمسين عاماً، مما شجع المخرج على تقديم فيلمه الأكثر جرأة "فهرنهايت 11/9" عام 2004 معلولاً من خلاله توعية الأمريكيين بحقيقة حكومة جورج بوش الابن وحربها على العراق، لكن الضغوط



التي واجهها صنعت الفيلم من العرض إبان الانتخابات الرئاسية لولاية بوش الثانية، بينما نجح الفيلم جماهيرياً حول العالم، وأقنع حكام مهرجان "كان" بمحبه شرف لقب أول فيلم وثائقي يفوز بالسعفة الذهبية



جان يڤيسون

احتل الجدل بين موضوعية وذاتية الصورة الوثائقية مساحة كبيرة في الأوساط الفنية والأكاديمية طوال القرن العشرين، وقد أثارت نظرية المخرج الروسي "دريغا فيرتوف" جدلاً آخر باعتقاده أن "العين السينمائية" هي الوسيلة المثالية لرؤية العالم والوصول إلى الحقيقة، "فنحن لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه ولكن نستطيع تطوير

الكاميرا السينمائية إلى ما لا نهاية" كما يقول، لكن معظم النقاد اليوم يرون أنه لا يمكن صنع فيلم وثائقي صرف دون إقحام وجهة نظر منتج وصانع، وأن من يدعي من المخرجين اكتفائه بالمراقبة وتسجيل الواقع عبر عدسته فهو يتجاهل حقيقة أن وراء الكاميرا إنسان ذو إرادة واختار، لذا يصر المخرجون في الغالب على أن الداتبة لم تعد نقيضاً للموضوعية طالما كان صانع الفيلم عاجزاً عن العمل في المطلق مجرداً عن تكوينه الاجتماعي والثقافي والسياسي



ڤيرتوف

وبالرغم من ذلك؛ يستهوي نمط العمل الوثائقي كل عام المزيد من الملتحقين والمخرجين، سواء من عالمي التلفزيون أو السينما، لتقديم أفكارهم السياسية والأيدولوجية عبر وسيلة أكثر إقناعاً من النمط الروائي (التمثيلي)، وقد يلجأ بعضهم إلى إقحام الممثلين في أعمالهم الوثائقية لإعادة تجسيد بعض المشاهد -خصوصاً التاريخية- منها، بحيث تُدمج مع المقابلات والتعليقات واللقطات الأرضيفية التي لا يخلو منها أي فيلم وثائقي، ويعتقد المخرجون بذلك أنهم يجمعون في



يعود نجاح "مايكل مور" إلى عوامل عدة، أهمها طرحه مواضيع حساسة ومثيرة في أفلامه، مثل تقصي الأسباب التي دفعت طالبين مرافقين إلى قتل زملائهم ومدرسيهم ثم الانتحار، ومشاكل التأمين الطبي في الولايات المتحدة، وخفايا حرب بوش على العراق. كما تتضمن أفلام "مور" جانباً كبيراً من التسلية والترفيه والطرافة، فالرجل يصير على المشاركة في العمل ولعب دور البطولة خلال قصصه للعائلة، ويقاين لمشاهد بهرائه على الاقتحام والمواجهة، ويصبح في فضح خصومه وإحراجهم، مستغلاً بذلك كله قوة الصورة في حدودها القصوى بحيث تبدو أكثر حياداً خلال مقابلاته ومغامراته التي تعمل قدراً من العفوية.

تعد هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي" من أبرز منتجي الأفلام الوثائقية التلفزيونية التي حظيت بقبول جماهيري واسع حول العالم، حتى باتت أفلامها تشكل مدرسة فنية مميزة لها أتباعها ومريديها ومعجبيها، إذ يعتمد مخرجوها كثيراً على الأسلوب التحقيقي الذي يلعب فيه المخرج دور البطولة خلال سفراته وتحركاته ومقابلاته بحثاً عن الأجوبة، ويعرض ما لديه من معلومات على أساس المسألة المسطوقة التي تشجع المشاهد على التساؤل والاكتشاف دون أن يشعر بأنه يتلقى وجهه نظر المخرج نفسه حتى لو كانت مجانية للصواب.

دخل سوق الفيلم الوثائقي بهذا الإنجاز مرحلة جديدة وأصبح قادراً على المنافسة جماهيرياً وفنياً، فتشجع الكثيرون على طرح أفكارهم بإنتاج أفلام متوسطة التكاليف وتتمتع بمصداقية أعلى من الفلم الروائي، ومن أهم الأمثلة على استثمار قوة الصورة الوثائقية إقدام نائب الرئيس الأمريكي السابق "أل غور" على إنتاج فيلم "حقيقة مرعبة" والظهور فيه شخصياً، معقلاً نجاحاً منقطع النظير في لفت أنظار العالم إلى خطر الاحتباس الحراري، ليفوز بجائزة الأوسكار مطلع عام 2007.



ملفات بالملفات الإعلامية على إحدى سيارات سباق ناسكار بالولايات المتحدة

وكان المفكر ماكس فيبر الحقوقي عام 1920 قد ربط في كتابه «أخلاقيات المذهب البروتستانتي وجوهر الرأسمالية» بين ثلاث مؤسسات، هي الدين والرياضة والرأسمالية، ويؤكد ديفيد روي في كتابه «الرياضة والثقافة ووسائل الإعلام» صحة هذه المقولة المبكرة مشيراً إلى أن الرياضة أصبحت لها بالفعل شعار شبه دينية، إذ يقوم بعض المشجعين بنثر رمادهم فوق «التراب المقدس» ملاعبهم المفضلة، كما يتقدم رجال الدين أحياناً لمنح مباركتهم للاعبين قبل غرض المباريات.

ومع تضخم ترعة التسليح والاستهلاك، تباع القنوات الرياضية في استثمار صور الألعاب الرياضية كنماذج قياسية للأجساد الصحية والمثيرة، مما يثير حفيظة الناشطين في مجال حقوق المرأة، فبينما يحترم اللاعبون الرجال لمهاراتهم الرياضية تركز عدسات التصوير على عناصر الإثارة في أجساد اللاعبات، كما ينتقد الناشطون استخدام فرق المشجعات في افتتاح مباريات كرة السلة الأمريكية باستعراضات مثيرة، والتي تهدف إلى رفع معدل الهرمون الذكري «التستوسترون» لدى الجمهور لبث المزيد من الحماس.

علاوة على ذلك، تبيح إحدى الإحصاءات أن نصف عدد مشاهدي التلفزيون البريطاني لمباراة تم نقلها في موندبال 1990 كان من النساء، ويعبرو محفلون هذه الظاهرة إلى إنفاق شركات الإنتاج التلفزيوني دمج الجانب الإنساني بالترفيهي أثناء البث لإثارة فصول النساء، بل تلجأ هذه الشركات أحياناً إلى توظيف شخصيات كرتوية أثناء نقل مباريات لجذب الأطفال أيضاً.

وعلى الصعيد النفسي، يؤكد غوستاف لوبون في كتابه «سيكولوجية الجماهير» أن العقل الفردي غالباً ما يخضع للتهميش اللاشعوري أثناء انصهار الفرد في مجموعة ما، حيث يفقد استقلاليته وقدرته على تحكيم قناعاته الشخصية، وينضم طوعاً إلى الجموع في توجهاتها أو هيجانها العاطفي. وتعد هذه الظاهرة عنصراً جوهرياً في جماهيرية المباريات، حيث يصبح جري عشرين لاعبا وراء كرة مطاطية بعد

«البلد الذي لا يملك سينما وثائقية هو كالعائلة التي لا تملك ألبوم صور».

المخرج التشيلي باتريسيو غولمان

الصورة الرياضية

مع نشوء دورات الألعاب الأولمبية عام 776 ق. م في أولمبيا اليونانية، وبالرغم مما تضمنها من مظاهر وثنية، كانت الرياضة تؤدي دورها الاجتماعي والسياسي كوسيلة لالتقاء الشعوب وتبادل الخبرات، ولم تكن مكافآت الرياضيين الفائزين آنذاك تتجاوز قيمتها الرمزية المتمثلة في أكاليل الغار وسعف النخيل.

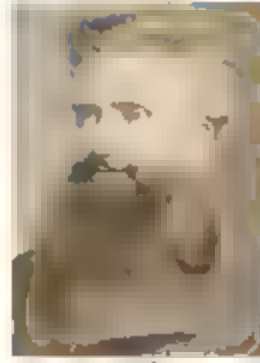
لكن هذا الطابع الذوقي للرياضة لم يدم طويلاً في اليونان، فحلال إلى الرياضة طابع للمهنية والاحتراف، وتحولت المباريات إلى عروض جماهيرية تُدفع فيها المكافآت المجزية للأبطال مما يدفعه المشاهدون، وملتت فرصة لترويج البرامج السياسية وعرض المواهب الخطافية والعبية والشعرية

ويبدو أن هذه الصورة السلبية للرياضة قد تضرعت في أوروبا خلال القرون الوسطى، حتى قرر ملك بريطانيا إدوارد الثالث عام 1365 حظر كافة «الألعاب التافهة عديمة القيمة» التي كانت تقام للترفيه في أيام الأعياد، وسمح فقط بالألعاب العسكرية كالرمي والمبارزة. لكن شيوع التمرن الديني عند البيوريتانيين البروتستانت مع بداية عصر النهضة دفع خصمهم الملك جيمس الأول إلى السماح لكافة الألعاب بالظهور.

ومع بدء الثورة الصناعية في بريطانيا في القرن الثامن عشر، تزايدت مخاوف الرأسماليين من انحلال الطبقة العاملة مما دفع البلاط الملكي إلى حظر كرة القدم مجدداً، لكن الرغبة في رفع الإنتاجية دعمت التوجه المؤيد لإعادة توظيف الرياضة في النظام الرأسمالي بمنطلقات اقتصادية حازمة، فأعيد إحياء الألعاب الأولمبية بشكل مصغر في مدينة ميثشوينلوك الإنجليزية عام 1850، ثم أقيمت الدورة الأولمبية الأولى في العصر الحديث في اليونان عام 1896، وسرعان ما تزوجت وسائل الإعلام مع الرياضة لتتحول للمنافسات العالمية من مناسبات لبث السلام إلى مهرجانات لاستعراض القوة السياسية والاقتصادية وإلهاء الشعوب.

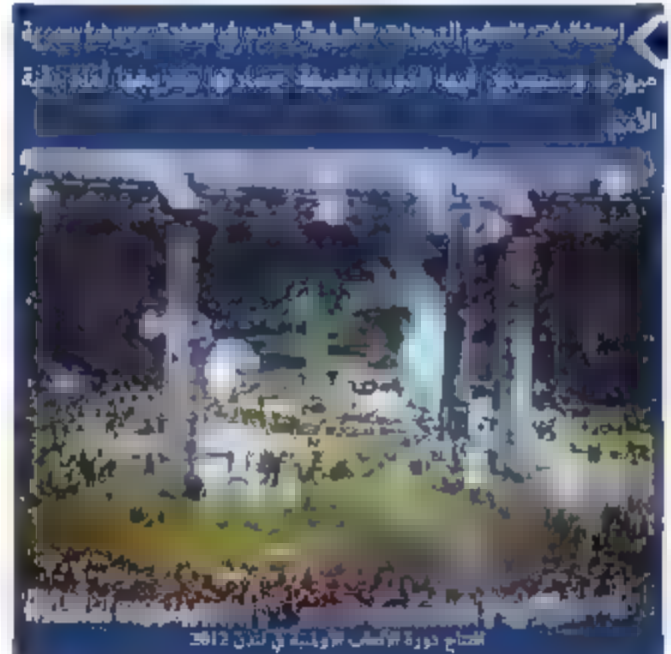
فمع امتزاج المال والرياضة عبر وسائل الإعلام، تجد النوادي الرياضية نفسها تحت رعاية الشركات التجارية، ويضطر اللاعبون لحمل شعاراتها على صدورهم وخوذاتهم وسيارات سباقهم، كما تتحول مستلزمات الألعاب إلى سوق تجارية ضخمة.

من الطريف أن مخترع التلفزيون "فرايمووث" الذي توفي سنة 1971 لم يترك وراءه سوى مقابلة تلفزيونية واحدة انتقد فيها هيمنة التلفزيون على حياة الناس، ثم صرحت زوجته التي توفيت سنة 2004 بأنه كان يرى التلفزيون وحشاً يتنكر على هيئة أداة للترفيه، وأنه خشي كثيراً من أن يُضعف التلفزيون القدرات العقلية لابنه



هوستاف بويون

ذاته أداة لمشهد ملايين المشاهدين وللإثارة المعرات العنصرية والعنف، لذا لا يقتصر الاهتمام هنا على الشركات المستفيدة تجارياً، بل تستغل الحكومات قوة الصورة الرياضية في الحفاظ على ولاء جماهيرها، خصوصاً عندما يقدم الرياضيون في صورة الجيش المدافع عن كرامة الوطن.



الفتح دورة الألعاب الأولمبية في لندن 2012

نظرية الغرس

وضع عدد من الباحثين "نظرية الغرس" Cultivation Theory في السبعينات من القرن الماضي، وهي تؤكد على أن وسائل الإعلام تقوم بغرس عالم وهمي في ذهن المتلقي، حيث يتقبل هذه الصورة على أنها تعبير حقيقي للواقع، فهو غير واع بعملية صنع هذا الواقع لأن وعيه لا يتعدى الشعور بالتسلية أثناء مشاهدته للبرامج والأفلام عدة ساعات كل يوم.



يُقسم علم الاتصال الرسائل والأفكار الموجهة إلى قسمين: فهي إما أفكار سيئة وتسمى دعائية (بروباغندا)، أو جيدة وتسمى تربية. وتؤكد جميع التجارب والدراسات على أن إيصال الدعائية أسهل بكثير من التربية، فمن السهل جداً إفساد أخلاق وأدولق الأطفال والمراهقين بالبرامج والأفلام الخليعة والعيفة وذات المستوى الفني الهابط، بينما تُتفق الحكومات ملايين الدولارات على المشاريع الثقافية الراقية دون أن تحقق الكثير من النتائج.

أثر الصور التلفزيونية والسينمائية على الثقافة والسياسة

بعد أقل من خمسين عاماً على ظهوره؛ أصبحت مشاهدة التلفزيون جزءاً مهماً من حياة الناس اليومية، إذ بينت إحدى الدراسات أن الوقت الفعلي لمتابعة ما تعرضه الشاشة في المنزل هو أقل من نصف الوقت الذي تبقى فيه قيد التشغيل، أي أن هذه الأجهزة تظل حاضرة في حياتنا بالصوت والصورة حتى أثناء انشغالنا عنها لكثرة الاعتياد!

ويقارن الفيلسوف الفرنسي "جون بودريار" بين كهف أفلاطون وما يسميه بكهف التلفزيون في العصر الحديث، فقد تخيل أفلاطون رجلاً يعيش مقيداً في كهف مظلم منذ ولادته، حيث لا يرى من العالم إلا ظلالاً للأشياء على جدران الكهف ويعتقد أن موجودات العالم ليست سوى ما يراه من ظلاله فالتأثر في هذا العصر أصبحوا مثل رجل



«إن وسائل الإعلام تحدث كل يوم بطريقة أو بأخرى عن هذا الموضوع غير أنني لا أعتقد أنها يمكنت من الإمساك بما يدور داخله فمثلاً لا يتحدث عن الاستنساخ إلا في بعده البيولوجي، ولكن هذا النوع من الاستنساخ مسبق باستنساخ دهن، فظام المدرسة والتكوين وثقافة الجماهير تسمح بصنع كائنات تصبح نسخاً متطابقة».

الفيلسوف الفرنسي "جون بودريار"



تحتل المنتجات الثقافية المرتبة الثانية بعد الطائرات في قائمة الصادرات الأمريكية، ومع أن دول الاتحاد الأوربي تنتج أفلاماً أكثر مما تنتجه هوليوود فهي تستورد من الولايات المتحدة أفلاماً بمليارات الدولارات كل عام، بينما يندر أن يعرض فيلم أوربي في دور العرض الأمريكية.



الكهف هذا لا يعرفون عن العالم إلا ما يعرضه لهم التلفزيون! ويرى "بودريار" أن تاريخ الصورة انتقل إلى مرحلة جديدة منذ ثمانينات القرن العشرين، إذ كانت الصورة في الماضي تعكس أصلاً شيء ما سواء كان واقعاً أم خيالاً أما الآن فأصبحت لا تعكس إلا ذاتها ولم يعد هناك أحد تسعى إلى معاكاته أو إخبارنا به، بل أصبحنا نتعرف إلى الواقع من طريق الصور التي نراها في التلفزيون والسينما، فمن نتعلم الحب والعلاقات الزوجية من خلال المسلسلات والأفلام الرومانسية، كما نكون خبرتنا القانونية عن طريق الدراما البوليسية، أما الأطفال فيكتشفون العالم المحيط بهم عبر ما تمليه عليهم برامج الأطفال وأفلام الرسوم المتحركة.



ويعتقد الباحث الأمريكي المعروف "هربرت ميلر" في كتابه "المثليون بالعقول" أن الترويج لمقولة عدم احتواء الترفيه على أية أهداف تنميرية هو من أكبر الخدع في التاريخ، فالبرامج الترفيهية في الواقع ليست إلا وسائل تربوية أيديولوجية، ويتفق مع "ميلر" الكثير من الباحثين في مجال الإعلام والاتصال مثل "مليف ديفليز" و"جاك أول" و"دبليو رسل

نيومان" و"إريك بارنو"، إذ يستحيل القول اليوم بأن الترفيه التلفزيوني حيادي ويري بل يسعى إلى تحقيق التكامل بين أكبر عدد من أفراد المجتمع وتسيط حياتهم وفقاً لمودج معين، ثم نقله إلى العالم كله (عولته) لتسيطر الشعوب الأخرى.

ومع شيوع ثقافة الديمقراطية والبرالية حول العالم: تنجب الدعاية "البروباغاندا" التلفزيونية الطرخ السياسي المباشر، وتستخدم بدلاً منه جميع مظاهر الجذب والإغراء التي تصوغ الحياة بقالب موحد مثل الموضة في الملابس والسيارات والعلاقات الاجتماعية والقيم القائمة على حب الشهرة وإشباع الغرائز وللمادية البراهمانية.

لكن البعض يدافع عن المضمون الإيديولوجي للترفيه التلفزيوني بأن الفرد في المجتمع الجماهيري في العصر ما بعد الصناعي يعاني من الاغتراب عن مجتمعه بسبب شعوره المتزايد بالعجز والتفاهة أمام تعديلات العالم المعقد، لذا يلجأ إلى الترفيه الذي يتوهم أن يعثر فيه على ما يشبع حاجته من الاستقرار والتوازن والدفء. ويرد المعارضون بأن الثقافة الغربية المعوثة تطبع المجتمع كله بطابع الاغتراب، فنمط الحياة الحديثة القائمة على المادية والفردية وإهمال العلاقات الاجتماعية والبراهمانية في القيم يدفع الناس عنوة إلى الانعزال والشعور بالعجز، كما يدعم نموذج الترفيه الأمريكي

"الصورة وطغيان الاتصال" مظاهر الانسلاط المتسارع في قيم الإعلام المرئي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، فالتلفزيون الذي أدخله الناس إلى بيوتهم بوصفه وسيلة ثقافية وترفيهية تخضع للرقابة الأخلاقية الحكومية: انتهى به الحال إلى عرض كل ما هو مؤد وخليج ومقزز دون أي ضوابط، فالبرامج الحوارية "Talk Show" لا تتورع عن مناقشة أي موضوع حساس واستفزازي لجذب أكبر عدد



جيري سبرنغر

من المشاهدين، وهو ما تحاول مجاراته الشاشات العربية مؤخراً عندما تفاخر بمناقشة أسرار الحياة الزوجية والشذوذ ونكاح المحارم بلا رقيب، لكن برنامجاً حوارياً مثل "جيري سبرنغر" قد يصعب استنساخه عربياً لاستناد

فكرته الأساسية على مواجهة شخص لا نجمها سوى الحقد والكراهية على المسرح، ليتبدل الحوار والعراك وسط تصفيق الحضور الذي يبدو أنه يُنتفى بهاية.

والأمر لا يتوقف عند فرقتات برامج الواقع والبرامج الحوارية ومسلسلات المراهقين المفعمة بالإثارة، ففي عصر الصورة وسرعة الاتصال وغزارة المعلومات يُجبر المشاهد على تجريد حواسه عن العقل، والاكتماء بما يتلقاه من رسائل سمعية وبصرية دون التوقف للمحاكمة والفهم، فكل ما هو مثير يصبح مطلوباً ومربحاً مما يدفع منتجي البرامج العجدة أيضاً إلى ركوب الموجة وإفحام فضائح النجوم في لشرات الأخبار الرئيسية، أو حتى قطع برامج الأطفال لث عملية انتصار حقيقي على الهواء مباشرة كما فعلت إحدى القنوات في كاليفورنيا سنة 1998، ليصاب المشاهد العصري بهوس البحث عن العنف والموت والكوارث والفضائح، وتصبح اللقطات الحقيقية لمثل هذه الأحداث سلعة تجارية تُروج أشرطةها تحت شعارات من قبيل "يعبس الأنفاس"، ولنشهد في بداية القرن الحادي والعشرين ارتداد الحصار إلى بربرية لم يسبق لها مثيل حتى في عصور الوثنيات المعلنه.



«أعظم اختراعات في تاريخ البشرية هما: المطبعة التي أناحت القراءة لجميع الناس، والتلفزيون الذي شغل الناس عن القراءة».

الكاتب البريطاني جورج برنارد شو

التلفزيوني يوماً هذه الثقافة ليُدعى لاحقاً أنه يسعى لتخليص الناس من نتائجها، وهكذا يتعلق البسطاء حول العلم بمجوم الرياضة والفن وملكات الجمال الذين أدخلهم التلفزيون إلى ملايين البيوت على مدار الساعة، وقد يتقصصون شخصياتهم لاشعورياً أملاً في مشاركتهم حياة الرفاه المرفقة في أحلامهم.

ومن المعروف أن الدول النامية تستورد معظم برمجتها التلفزيونية من الخارج ليعجز إمكانياتها المادية والبشرية عن ملء ساعات بث الإنتاج المحلي، ففي ظل حكومة الشاه في السبعينيات شغل التلفزيون الإيراني الرسمي حوالي 70% من ساعات بثه بالمسلسلات الأمريكية، والأمر نفسه ما زال يطبق في العديد من الدول المتعاقلة سياسياً مع الولايات المتحدة، حيث يتهم المعارضون حكوماتهم بالسعي على خطى حكومة الرومان في عصر انحطاطها عبر سياسة إلهاء الشعب بعروض الترفيه مثل مباريات المصارعة والقتال، وذلك لعرف اهتمامهم من الفساد المستشري في الدولة.

من جهة أخرى، يرى بعض المفكرين -اليساريين على وجه الخصوص- أن العرض المتزايد والمستمر لمظاهر الحياة المرفقة التي يعيشها الأمريكيون قد يؤدي إلى رد فعل عكسي لدى فقراء العالم، ويستدلون على ذلك بفشل محاولات الغرب لتحديث المجتمع الإيراني وتغريبه في منتصف القرن العشرين، حيث شعر الإيرانيون بخطورة التهديد الثقافي والسياسي وانقلبوا على حكومة الشاه في ثورة عارمة أواخر السبعينيات.

وقد أشار المستشار الأمريكي الأسبق للأمن القومي "زبيغنيو بريجنسكي" إلى أن شعور الشعوب النامية بالحرمان قد تزايد مع استمرار ظهور الهوة بين شمال العالم وجنوبه في وسائل الإعلام الغربية، مما قد يدفعهم إلى الغضب والثورة، لكن ربط الثورة في إيران بميل الشعب إلى التمرد على الغرب قد يجانب الصواب، فهناك الكثير من التحليلات والتقارير التي توثق تورط المخابرات العربية نفسها في إشعال هذه الثورة وتنصيب الخميني قائداً لها تحت شعارات مناهضة الغرب، وذلك بهدف إيجاد حليف شيعي في منطقة

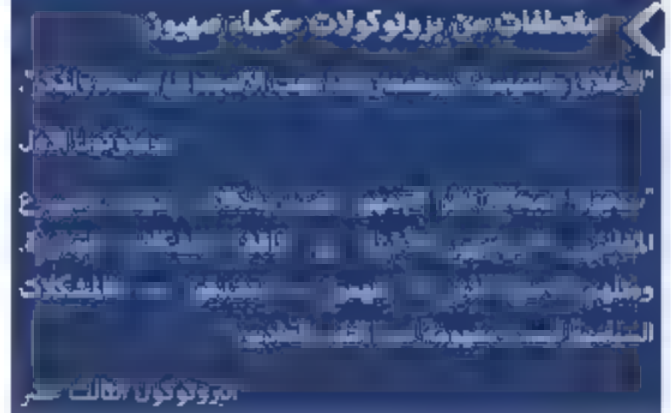
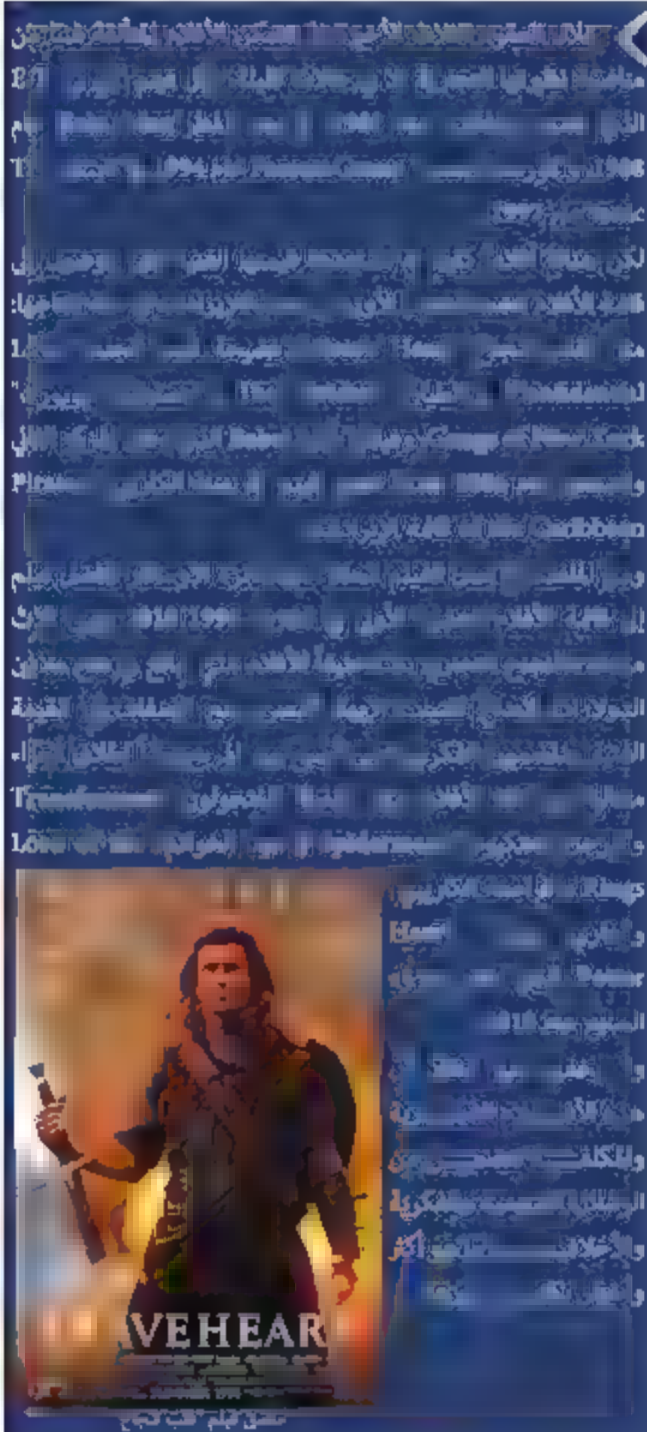


بريجنسكي

تتوسط مواقع نفوذ السوفييت والمسلمين السنة، وعند أهم مناطق إنتاج النفط، ومن الطريف أن يكون "بريجنسكي" أحد منظري هذه الاستراتيجية التي يقال إن إدلة الرئيس الأمريكي "جيمي كارتر" بفدتها بدفة.

من جهة أخرى، يرصد المفكر الفرنسي "ريناسو رامونه" في كتابه

يرى الفيلسوف الفرنسي "يودريز" أن الإغواء الذي كان معروفاً في الماضي بات مفقوداً اليوم، فالإغواء عادةً يرتبط بالمسرية والغموض ولا يتحقق إلا بطرق خفية وماكرة تسعى إلى استدراج الإنسان عبر إثارة غرائزه، أما الصور التي تبثها وسائل الإعلام اليوم وعلى مدار الساعة فقد وزّطت المرأة بتسليخ جسدها تحت دولّج الحرية والتمرّد، مما أفقدها قدرتها الطبيعية على إغواء الرجل.



الرقابة في هوليوود

في عام 1922 أحست استوديوهات هوليوود الكبرى بخطور السمعة الأخلاقية السيئة للكثير من نجومها مما زاد من ضغوط المؤسسات الدينية عليها فأُنشأت "جمعية الصور المتحركة الأمريكية" MPAA كمؤسسة مستقلة تقوم بدور الرقابة على الأفلام خشية أن تتدخل الحكومة لعرض رقابتها.

لم تكن للجمعية سلطة قادرة على فرض قوانينها أبدًا، إلى أن ولّجت الاستوديوهات على تعديل يجرها على استعراج تصريح لعرض كل فيلم تنتجه سنة 1934، وتم بالفعل فرض رقابة صارمة تمنح الكلمات البذيئة ومشاهد العري والجنس والسفيرة من الدين وروحاله ومن مؤسسة الزواج، كما تحظر كافة السلوكيات السيئة خشية أن يتعلمها الأطفال كالسرفة والسطو على البنوك وتعاطي المخدرات والقتل، مع فرض القيم الكاثوليكية التي تمنح مجرد الإشارة للشذوذ.

في منتصف الستينيات كانت حطة الإفساد قد آتت أكلها في المجتمع الأمريكي ولم يعد مفهوم الأخلاق تتعق بالعلاقات الجنسية، فسقط قانون الرقابة واكتفى المنتجون بتصنيف الأفلام حسب الفئة العمرية لحماية الأطفال فقط من المشاهد غير مناسبة، ولم ينته القرن العشرون حتى تمكنت أفلام هوليوود من لعب دور رئيس في تطبيع الرأي العام مع العنف والشذوذ الجنسي والعلاقات خارج مؤسسة الزواج، ولم تعد الألفاظ السوفية ومشاهد القتل الوحشي والاغتصاب وعمق الوثائدين تثير موقف أسياء يذكر.

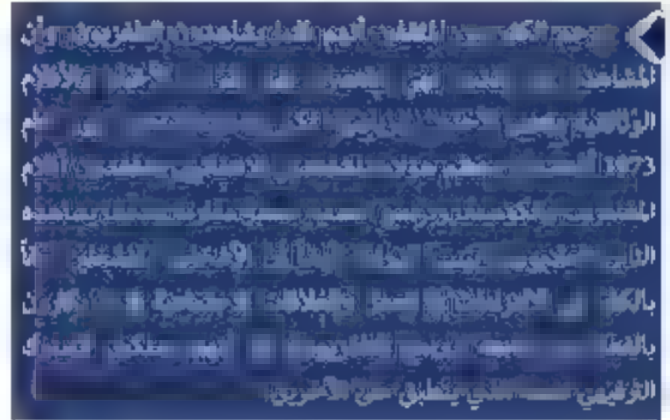
واليوم تملأ منتجات هوليوود الشاشات الكبيرة والصغيرة حول العالم، ويفتح كبار رجال الأعمال العرب قنوات فضائية متخصصة في بث هذه الأعمال على مدار الساعة بعد ترجمتها أو دبلجتها، دون أي رقابة حكومية أو معاسية شعبية.



شعار الجمعية

قوة الصورة في السهولة والمتعة

في دراسة أجراها معهد بحوث الاتصالات والاقتصاد في طوكيو، قدمت للمتطوعين ثلاث نسخ (مطبوعة، سمعية، وبصرية) لعدد من البرامج الإعلامية التي تدور حول الطقس والأخبار وغيرها، وطُلب إليهم تقييم التأثير الإعلامي من خلال مجموعة من البنود التي يتضمنها الاختبار، وبيّنت النتيجة أن أهم العوامل في التقييم لدى المتطوعين كانت في الاستمتاع وسهولة الاتصال، وليس في صق الانطباع مثلاً أو قوة التوضيح أو التأثير الذهني، لذا احتلت الوسائل البصرية (التلفزيون) المرتبة الأولى في قائمة الوسائل الأكثر إقناعاً.



الهوس بالنجوم في عصر الصورة

بالرغم من تحول ظاهرة الإعجاب بالنجوم إلى هوس جماعي في هذا العصر؛ فإن بذورها الغريبة كانت موجودة منذ آلاف السنين، فلم تنشأ الوثنية في تاريخ الإنسان إلا لميل شعاف النفوس إلى تقديس من يتمتعون بصفات غيرهم عن الآخرين، ثم اندفاع بقية العوام -وفقاً لسيكولوجية القطيع- إلى المبالغة في التبجيل حدّ العبادة.

وقد لاحظ أرسطو أيضاً أن الجماهير تميل إلى الإعجاب بالخطباء امفوهين لمجرد اكتسابهم مهارة التحدث إلى العامة، وذلك بغض النظر عن أخلاقهم وقيمة أفكارهم وقدراتهم العقلية، فالعامة يميلون إلى التبسيط والاختزال والاكتفاء بالمشاعر السطحية والغريزية، كما يتطلعون لاشعورياً إلى البحث عن نموذج بشري يلعب دور القدوة في حياتهم، وقد يكتفي بعضهم بتحديد مواصفات هذه الشخصية المؤثرة في حياتهم بناء على الجمال الخارجي فقط، ففي عصر الصورة وثقافة الاستهلاك والعنمية لا يبقى أمام المرهقين من خيار سوى تحويل نجوم الرياضة والغناء والتثيل إلى كائنات أسطورية خارقة تستحق التبجيل والافتداء.

ومع تغير مفهوم القيم في العالم البراغمتي؛ لا تتردد وسائل الإعلام

ومراكز صنع القرار في استغلال هذه الظاهرة لتحقيق مكاسبها، سواء بتحقيق الأرباح الطائلة من الأعمال الفنية المثيرة، أو بإلهاء الجماهير بتفاصيل حياة النجوم وقضائهم، فضلاً عن تمرير الأفكار والقيم الجديدة عبر نماذج بشرية ذات مواصفات قياسية. لذا يمكننا أن نفهم لماذا يعد النجاح في هوليوود أصعب من النجاح في أي مكان آخر في العالم، حيث تتم المنافسة وفقاً لشروط لا تتوفر إلا لدى الفئة.

وباستقراء قصص النجاح لدى معظم النجوم نجد الكثير من التضحية وتقديم السازلات لامتلاك المواصفات والمهارات المطلوبة التي تحقق شروط المنتجيين والمستهلكين، فعندما يكون الهدف هو امتلاك عقول وقلوب ملايين البشر حول العالم فليست هناك فرصة للتساهل بأدق التفاصيل، وعندما تتحقق الشروط في أحدهم تُنفق الملايين لتحويله من إنسان عادي قادم من الطبقة الوسطى أو الفقيرة إلى شيء إله.

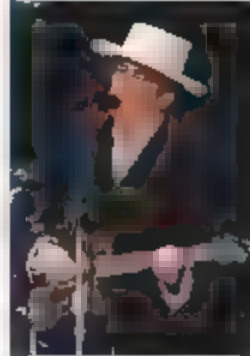
وكثيراً ما يدفع هؤلاء النجوم لمن اندفاعهم نحو الشهرة التي لا توافق أبسط مقومات الطبيعة البشرية، فعندما سأل المذيع مارتين بشير ضيفه مايكل جاكسون في الفيلم الوثائقي "الحياة مع مايكل جاكسون" عما إذا كان سعيداً أم لا؛ أجاب بأنه سعيد فقط عندما يغلق على نفسه أبواب "مدينته" حيث يتوفر لديه كل ما يشتهي الناس، غير أنه عاجز عن التمتع بالحرية التي يعيشها أولئك العوام الذين يحسدونه.



وبما أن هذه الظاهرة ترتبط أساساً بعالم الصورة؛ فإن المرهقين لا يختارون قدواتهم من بين العلماء والأدباء ورجال المال والأعمال حتى لو تمتعوا بالظرف والجاهلية، فعندما ينحط المستوى الثقافي وتُفقد الغرائز تصبح النجومية حِكْراً على أكثر الناس سطحية وحمقاً، إذ يلهث المعجبون وراء فضائح وأخطاء نجومهم كي يزجروا عن كاهلهم عبء الضمير الأخلاقي الذي يخرقونه باستمرار، وربما صباوا جام غضبهم على نجومهم المفضلين إذا ارتكبوا خطأ ما ليسقطوا عليهم أخطائهم الشخصية وينفَسُوا عنها، فعندما تنفط المصورون صورة للنجمة "بريتني سبيرز" وهي تحتضن طفلها الصغير أثناء قيادة

لا تقتصر شهرة النجوم على المعايير الربعية فحسب، فهناك مفهوم أكثر خطورة كان مغفلاً طوال القرن العشرين قبل أن يعود للانتشار مؤخرًا في الغرب عبر وسائل الإعلام الجديد، وهو "بيع الروح للشيطان" Selling soul to the Devil، وقد كان معروف في القرون الوسطى كأحد طقوس السحرة الذين يتعاقدون مع الشيطان على تقديم أرواحهم له لتخلد في جهنم عبر ارتكابهم أبشع الفواحش وأفدح أشكال الكفر، مقابل التمتع بنفوذ استثنائي في الدنيا، ومن أشهر القصص الشعبية التي تمثل هذه الفكرة قصة "فلوست" التي تم تداولها في ألمانيا قرابة قرنين، ثم التقطها الشاعر الألماني يوهان غوته في القرن التاسع عشر وحوّلها إلى رواية ذائعة الصيت.

ومع انتشار العلمانية وتراجع الإيمان بالعيبات في القرن العشرين، بات من الشائع القول إن التعاقد مع الشيطان مجرد أسطورة، بينما يسعى نجوم الغناء والسينما في الخفاء لمنافسة السحرة التقيديين على النفوذ والشهرة باللجوء إلى عالم الشياطين، وتتوفر على موقع يوتيوب مقابلات نادرة يعترف فيها بعض النجوم بتعاقدهم فعلاً مع الشيطان، مثل موب ديلان وكاتي بيري، وتضم بعض الأغاني اعترافات بذلك كما فعل سنوب دوغ وكاتي ويست، ولا يقتصر اعتراف هؤلاء على التعاقد لأجل الشهرة بل لاستلهم الإبداع الفني أيضاً من الشيطان.

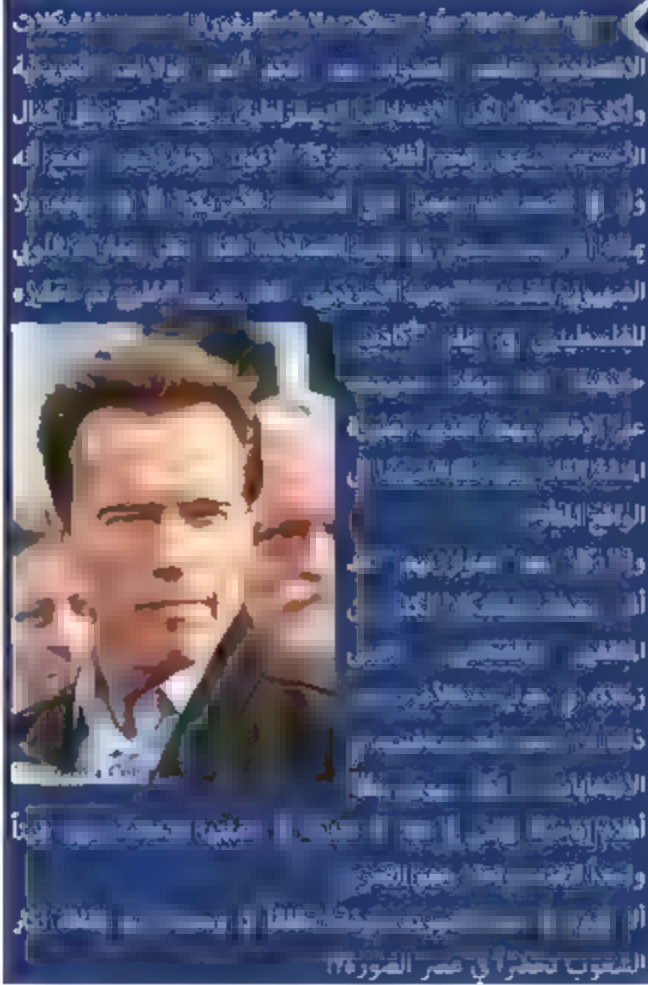


بوب ديلان

وبهذا المفهوم للتعاقد طلبنا للإلهام، سبق للإغريق أن تحدثوا عن آلهة الفن التسعة Muses، حيث تخصص كل إلهة منها بإلهام المبدعين أحد صوف الأدب والغناء، ولا تنسى أن الإغريق كانوا يخلطون بين الشياطين والملائكة والآلهة، أما العرب فكانوا أكثر صراحة في الاعتقاد بأن لكل شاعر قرينه من العفاريت

القادمين من وادي عبق، فُسمي الشعراء بالعباقرَة لاستلهم أديهم من هناك، حتى قبل أن امرئ القيس كان على اتصال بشيطان يدعى "حافظ بن لافظ" وإن للأعشى شيطاناً اسمه "مسحل بن جندل"

ومن الملفت أن الكثير من الأغاني المصورة في الغرب اليوم تتضمن رموزاً شيطانية واضحة، بل إن بعضها يقدم شعائر عبادة الشيطان دون ترميز، كما تتضمن كلمات الأغاني عبارات لتقدّس الشيطان والتعاقد معه مقابل المال، حتى إن بعض المطربين كتبوا أغاني تؤكد ندمهم على توقيع هذا العقد لأن من أهم بنوده استحالة التراجع عنه، لكن معظم المشاهدين والمعجبين من المراهقين لا يلاحظون شيئاً وراء الموسيقى الناصخة والأجساد الجميلة الراقصة، كما يعمل الكثيرون كلمات الأغاني هذه على محمل المجاز ليريحوا عقولهم من معية البحث في الغيبات وما يتبعها من مسؤولية الإيمان والتكليف.



بالرغم من الغموض الذي يلف نيا وفاتهم، فقد توفي العديد من النجوم وهم في قمة شهرتهم نتيجة التسمم بجرعة رائدة من الأقراص المهدنة، ومنهم مارلي مونرو وهيث ليدجر ومايكل جاكسون.

أثر العلفزيون على هو الأطفال

ظهرت الأساطير في العصور السابقة لتفسير الظواهر الطبيعية والإجابة على الأسئلة الوجودية الكبرى عندما كان الوعي يغيب أو يُعرف، فكانت تكتسب قداستها من إسناد أدوار البطولة إلى الآلهة وأشباه الآلهة. أما الحكايات الشعبية فهي مرويّات تتناقلها الأجيال شفاهياً عن تاريخ الشعوب وأبطالها وملاحمها وقد تكون واقعية في الأصل قبل أن تدخل عندها الخرافة والمبالغة، وتعمل غالباً نزعاً أخلاقية يتصارع فيها الخير والشر عبر الفرسان والأميرات والسحرة والعفاريت والوحوش، ويتداخل فيها طموح الإنسان إلى الكمال الفردوسي مع الخوف من الشر ومشقة الحياة.

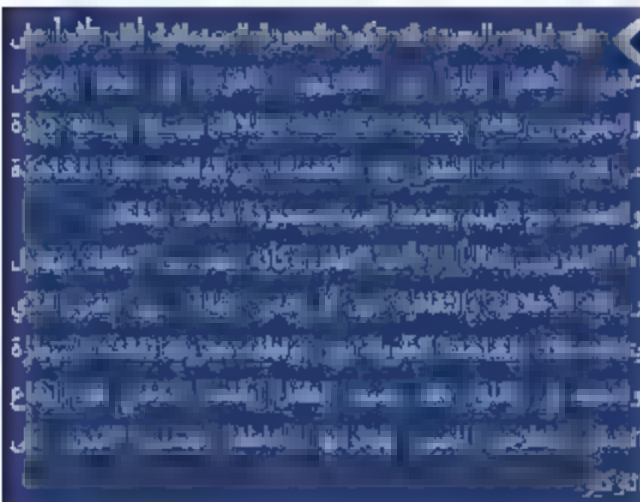
لا تقتصر مخاطر الأساطير على الآثار التربوية النفسية، فهي تمس غالباً الجانب العقائدي، وتعمل على تطبيع نفس الطفل مع الغرافات والوثنيات وأعمال السحر الشيطانية.



مقدمة روايات وأفلام هاري بوتر موجهة للأطفال والبالغين تعمل على تطبيع النفوس مع السحر



لسلسلة الأنمي ناروتو بدأ بثه عام 1997 وبلغ عدد حلقاته المئات كما تم إخراج فلسفته في ألعاب فيديو تحمل اسمه، وهو يتضمن عروضا مصرية سريعة يتخلف فيها الإنسان مع الشيطاني، وتحتوي فيه الكثير من الرموز الوثنية والشيطانية.



يؤكد الباحثون أن الأساطير والحكايات الشعبية لم تكن موجهة إلى الأطفال في تلك العصور، إذ كانت تعبر عن حياة وحاجات البالغين، بل رأى أعلامون أن الثقافة الجماهيرية تمثل خطراً على عقول الأطفال وحذر في كتابه "لمدينة الفاضلة" من تعليم الأطفال تلك الأساطير الواردة في الإلياذة وبقيّة أشعار هوميروس لأنها قائمة على الصراع والافتتال على غيرات الكون، ومنع الأمهات والمربيات من تقديم أي حكاية للأطفال ما لم يوافق عليها الحكماء والفلاسفة.



ألية يونانيه تجسد أسطورة قلموس وهو يهرع التين

ويبدو أن الأمر يات معكوساً في العصر الحديث، فمع تراجع دور الأسطورة أمام انتشار الدين والعلم في حياة البالغين انتكس الأطفال على الأساطير وأبطالها الخرافيين، حتى أصبح للعصر أبطاله الخارقون الذين يكتسبون قواهم من مصادر "علمية" كالليازك والإشعاع النووي والهندسة الجينية، كما أعيد إحياء قصص السحر والجان حتى تصدرت روايات وأفلام "هاري بوتر" قائمة مبيعات الكتب وشباك التذاكر في كل أجزائها.

لم يتفق الباحثون على رأي واحد حول صحة أو خطورة قصص الأطفال الخرافية، فيرى البعض فيها تهديتاً لأمنهم الداخلي ومخوهم العاطفي، ويرى آخرون أنها تثير الخيال وتشجع الأطفال على الإبداع، بينما يميل فريق ثالث إلى ضرورة انتقاء الجيد منها واستبعاد الأحداث المخيفة والقيم السيئة كالقدرة والانهرام والتهرب من المسؤولية والتوكل، وسنعرض في فصل "الرسائل الخفية" للمريد من التفاصيل حول ما تتضمنه بعض برامج الأطفال أيضاً من ثقافة وثنية وذات علاقة بالخرافات السرية.

تختلف علاقة الطفل بالصورة التلفزيونية حسب عوامل كثيرة ومنها السن، فمؤ الطفل دون سن الثالثة يحتاج إلى اللعب والتفاعل مع الناس وقد يضر التلفزيون بنموه العقلي، وبعد سن الثالثة يفتن الطفل بالصورة المتحركة فتتوهم قدراته البصرية والتخيلية بمشاهدة البرامج الموجهة لسنه، بينما يتقمص الشخصيات التي يشاهدها لعدم قدرته على التمييز بين الواقع والخيال، لذا يجب أن يُجمع من مشاهدة

الأفلام الأسطورية والعنيفة حتى من السابعة، وقد يبدأ بالتعلم من الصورة التلفزيونية في سن العاشرة فبجدها جاهزة ومعلبة بالمقدرة مع ألعاب الفيديو التي تشجع نهمة للتقصص والمشاركة.

مع كل ما يقال عن أضرار التلفزيون: اشتغل باحثون آخرون على كشف دوره المهم في تنمية شخصية الطفل وتطور مداركه، فالبرامج الثقافية والتعليمية تمنحه الفرصة لتعلم الكثير، وقد تحل مشكلة عزوف بعض الأطفال عن القراءة فتقدم لهم المعرفة بطرق مشوقة، أما الأفلام المتقنة بعناية فتساعد على فهم الصراع بين الخير والشر وضبط قيمهم الأخلاقية وتوسيع قدرتهم على التفكير والإبداع.



- في دراسة أجراها البحث "حماس هالوران" على عينة من لأطفال في سن الحادية عشرة، تبين له أن 54% من الأطفال يثقون بالمعلومة التي يقدمها لهم التلفزيون أكثر من آبائهم و مدرسيهم.
- يقول الباحث الأسترالي "ج. نوبل": "لقد أكدت جميع الأبحاث التي قمت بها أن الأطفال يتعلمون من برامج التسلية أكثر مما يتعلمون من البرامج التعليمية"
- تؤكد الباحثة البريطانية "هيملوويت" أن الأطفال يتعلمون من مواد التسلية أضعاف ما يُقدم لهم بطرق تعليمية مباشرة، وهي تدعو إلى عدم الفصل بين برنامج تعليمي وآخر ترفيهي فكل ما يراه الطفل يتعلم منه!

بشكل متزايد على شبكة الإنترنت وتحت الإطبات والفضائل

تحتل القنوات المخصصة للأطفال بالإعلانات التجارية التي تروج للمجلات والألعاب والمواد الاستهلاكية بصورة مبهره، وهي تهرق الآباء وتعود الطفل على الاستهلاك المفرط.



تلفزيون الواقع

في عام 1998، تبنى فيلم "ترومان شو" -من بطولة "جيم كيري"- بما سنتهي إليه علاقة الإنسان بالتلفزيون في نهاية القرن العشرين، حيث تتحول حياة شخص عادي إلى برنامج تلفزيوني منذ ولادته، فينشأ في استديو ضخم على هيئة جزيرة، وترصد خمسة آلاف كاميرا خفية تفاصيل حياته على مدار الساعة حتى أثناء نومه، ويدير المخرج عن بعد كل شيء. في هذا العالم الخيالي بدءاً من حركة آلاف الممثلين ووصولاً إلى الشمس والرياح، ويبدو أن جرة لا بأس به من هذه النبوءة قد تحققت عبر برامج ما سمي بتلفزيون الواقع.

ومن الطريف أن برنامج "الأخ الكبير" Big Brother استعار اسمه من رواية "1984" التي كتبها "جورج أورويل" سنة 1949 وتخلل فيها شخصاً يسمى بالأخ الكبير ويتحكم بجميع أفراد المجتمع عبر شاشة إلكترونية تنقل له كل تحركاتهم على مدار الساعة!



معار البرنامج

ألعاب الفيديو

في عام 1952 قدم الباحث أم.دوغلاس أطروحته للدكتوراه في جامعة كامبردج حول "تفاعل الإنسان مع الحاسب" عبر تصميمه لأول لعبة إلكترونية، ومع أنها كانت بسيطة المظهر والمحتوى فقد استقبلت بالكثير من التفاؤل.

توالى التجارب والتطورات طوال الخمسينيات والستينيات إلى أن طرح المبرمج "الف بيز" أول لعبة يمكن تشغيلها على جهاز التلفزيون عام 1967، ثم قدمت شركة "أتاري" جهازها الأول لألعاب الفيديو في الأسواق عام 1975، ودخل معها في السياق على السوق العالمية عملاقان يابانيان هما "سيغا" و"نينتندو".



جهاز أتاري يعود إلى بداية الثمانينات

في نهاية الثمانينيات كانت ألعاب الفيديو قد اقتضعت معظم المنازل في الدول المتقدمة، وساعد على ذلك انتشار أجهزة الألعاب المحمولة "غيم بوي" والهوايب الشخصية التي تسمح بتشغيل الألعاب بدقة عالية، وشهدت هذه المرحلة تراجع الشركات التقليدية والصعود الكاسح لشركة "سوي" اليابانية.

في عام 2005 بدأ الجيل السابع من تاريخ ألعاب الفيديو، وكانت البداية مع إطلاق شركة مايكروسوفت جهازها "إكس بوكس"، لتردّ عليها شركة سوي بجهاز "بلاي ستيشن"، ثم لحقت نينتندو بالركب مع إطلاق جهاز "وي"، وكان لكل من هذه الأجهزة مزاياه التنافسية. وفي الوقت نفسه أطلقت هذه الشركات أجهزتها المتنقلة بحجم الكف ليتمكن اللاعبون من ممارسة ألعابهم ذات الدقة العالية على شاشات "إل سي دي" المصغرة في أي مكان، وكانت هذه السنة هي المنعطف الهام في تاريخ التسلية عندما تجاوزت عائدات سوق ألعاب الفيديو في الولايات المتحدة عائدات وسائل الترفيه الأخرى من السينما والموسيقى.

ومنذ ذلك الحين تحولت ظاهرة ألعاب الفيديو إلى نمط حياة لدى ملايين اليافعين والشباب حول العالم، إذ بات من المألوف رؤية المئات منهم يبيتون طوال الليلة التي تسبق إطلاق إحدى الألعاب الشهيرة عند أبواب نقاط البيع في اليابان وأمريكا وأوروبا، وهذا ما يفسر نجاح شركة مايكروسوفت في بيع أكثر من 2.38 مليون نسخة في اليوم الأول من إطلاق لعبتها "هالو2" لتبلغ عائدات ذلك اليوم نحو 125 مليون دولار، وقد دفع هذا النجاح الملتجئين السينمائيين إلى الاستعادة من شعبية بعض الألعاب مثل "غارية القبور" Tomb Raider و"الشر المقيم" Resident Evil لتحويلها إلى أفلام سينمائية، بعد أن كان منتجو الألعاب هم الذين يلجؤون إلى السينما لاقتباس ألعابهم من أفلامها الناجحة.



لقطة من لعبة "الشر المقيم"

في المرحلة التالية؛ انتقلت حمى الألعاب إلى الإنترنت، ويات من الممكن ممارسة اللعب الجماعي مع أشخاص آخرين تفصل بينهم آلاف الأميال، كما سمحت تقنيات الصورة المجسمة بالولاء المظاهرات أثناء اللعب لتتنقل عالم اللعبة الافتراضي إلى محيط اللاعب فيعيش التجربة بأقصى حدودها الواقعية.

ومع وصول الدقة الرسومية إلى ذروتها؛ تحول مجال التنافس اليوم بين عمالقة شركات الألعاب إلى تطوير أجهزة التحكم، التي تدرجت من الأزرار إلى المقابض ثم عجلات قيادة السيارات وصولاً إلى الأدوات التي تحاكي حركة الجسد، لتصبح تجربة اللعب أكثر واقعية من كل ما سبق لعاقرة الخيال العلمي أن حلموا به قبل خمسين عاماً.

ما زال الجدل قائماً في الأوساط العلمية والإعلامية حول الآثار النفسية والاجتماعية والصحية لألعاب الفيديو على المجتمع، فبالرغم من حسناتها في ريادة ثقة الأطفال بأنفسهم وتدريبهم على خوض الأجواء التنافسية وتنمية مهاراتهم في التركيز وسرعة البداهة وضبط النفس؛ لكن آثارها السيئة تكاد تطغى على كل ما سبق، فهي تستهلك أوقاتهم ويراؤونهم وتدفعهم إلى الإدمان وتنمي لديهم الميل إلى العنف واستخدام السلاح والنجوى إلى القوة للحصول على ما يشاؤون، بل تسمح بعض الألعاب مثل GTA بلعب دور المجرم الذي يُشجع على تجاوز كل حدود الأخلاق والقانون ليصبح بطلاً، هذا فضلاً عن العربي الماض والرموز السرية ذات المضمون الأيديولوجي والترويج للحروب الأمريكية ضد دول بعينها كالعراق وسوريا وليبيا.

الصورة السينمائية، لغة وفلسفة

مع ظهور الصورة المتحركة -والسينمائية منها على وجه التحديد- كان فن الصورة قد وصل إلى سن الرشد وغاية النضج، فالخاصية الواقعية للصورة السينمائية تتيح لصانع الفيلم إدماج المشاهدین بقصته والتغلغل إلى أعماق وجدانهم وعقلهم الباطن، من خلال استعادة لميول الطفولية الكامنة في أعماقهم للرغبة في الاكتشاف والاندهاش بالأشياء غير المألوفة والمتحركة، مما يثير أدمغتهم وحواسهم دفقة واحدة لحظة الانتقال من سكون الصالة المعتمة ومقعدها الثابت وشاشتها البيضاء إلى سيل متدفق من الصور المفعمة بالحياة سمعياً وبصرياً.

ربما يحتفظ كل منا في ذاكرته بتجربته الخاصة من أحاسيس اللذة والحلم والتوتر التي تعقب خروجه من دور العرض وتمتد لبضع ساعات أو حتى أيام، بل يصل الأمر من اعتادوا الإكثار من المشاهدة إلى غمهي الحدود الفاصلة بين الواقع والفيلم فيخلطون بين ذكرياتهم المعيشة وما انطبع فيها من سحر الصورة المتحركة.

ومع تأكيد الناقد الفرنسي "كلود موريال" على دور جميع الفنون البصرية في تجسيد الحلم من حيث إعطائها لما هو غير محسوس شكلاً، فهو يرى أن السبب تعد أكثر هذه الفنون قدرة على اقتناص الموج الشعري والتعبير عنه، فهي لا تصممه كما تفعل الفنون التشكيلية، ولا تبطنه كما يفعل الأدب.



ظلت الأسواق العربية تستورد حاجاتها من ألعاب الفيديو حتى مشارف القرن الحادي والعشرين؛ إلى أن نجحت الشركة السورية "أفكار ميديا" في كسر الاحتكار وطرحت الإصدار الأول من لعبة "تحت الرماد" عام 2001 بصفتها أول لعبة عربية ثلاثية الأبعاد، وهي تتناول قضية الصراع العربي-الصهيوني وتتعاطف مع المقاومة الشعبية في فلسطين وجنوب لبنان.



ويرى المفكر "بيتر وولن" في كتابه "العلامات والمعاني في السينما" أن للسينما لغتها القادرة بداتها، فلا يمكن لأي نوع آخر من أنواع الفنون أن يعكس واقع الحياة ويعبر عن رؤية الفنان كما تفعل السينما، فحتى اللقطة الصامتة يمكنها أن تحمل الكثير من المعاني وقد يصعب على كبار الأدباء تحويل الرؤية البصرية لفيلم ستانلي كوبريك "أوديسا الفضاء 2001" إلى عمل روائي مكتوب وبكل ما يحمله الفيلم من رموز ولغة بصرية عميقة.



ستانلي كوبريك

لبنى الناقد الفرنسي "مارسيل مارتن" هذه الرؤية أيضاً عندما وضع كتابه "اللغة السينمائية"، معتمداً على الاقتناع المتزايد في الوسط الثقافي بأن السينما هي فن الكتابة بالصور وأنها لغة عالمية تتجاوز الحدود، فهو يرى أن السينما والموسيقى تتميزان عن فنون أخرى كالرسم والهندسة بالقدرة على التعبير بلغتهما الخاصة. ومع أن العامل المشترك بينهما هو الزمن؛ تتمتع السينما بقوة تعبيرية أكبر بفضل التدفق الزمني بصورة والصوت معاً بكل ما يحملانه من رموز ومعان. وقد سمح "مارتن" في توصيف أصول وقواعد هذه اللغة عبر دراسته البصرية العميقة لإبداعات كبار المخرجين -حتى منتصف الخمسينيات- وما زالت رؤيته بنضجها المبكر تلقى القبول بين النقاد والباحثين مع النمو المضطرد لهذا الفن الحديث، والذي لم يكن براءة من احتواء الفنون البصرية والسمعية الأخرى من التشكيل والنحت والديكور والأزياء إلى الرقص والإيماء والأدب والموسيقى.

لمت هذه الأبحاث أنظار الأسس أيضاً؛ فبدأ المفكر الفرنسي "كريستيان ميتز" في عام 1968 بشر أبحاثه حول "السينمائية السينمائية" انطلاقاً من قناعته بأن اللغات «بصرية تقيم علاقة نسبية مع باقي اللغات، فلا تعارض بين الخطابين البصري والشفهي، ورأى

أن لغة السينما يجب أن تكون رمزية في المقام الأول. كما اشعر باحثون آخرون مثل "رولان بارت" و"جوليا كريستيفا" على اللغة السينمائية من منطلق تخصصهم في اللسانيات، واشترط "فون ستيرنبرغ" على المخرج السينمائي أن يدرك خصوصية الصفة التصويرية للسينما أكثر من اهتمامه باللغة الشفهية (الحوار)، وأن يفرض أسلوبه وتأويله ورمزيته دون الخضوع للواقع الذي تلتقطه العدسة.

وتسمح هذه الدراسات النقدية للمشاهد بقراءة الفيلم كقراءة نص أدبي "بعد عدائي" باحتمالات تأويل واسعة، فله الحق في فهم دلالات (سيمياليات) الصورة على النحو الذي يتناسب مع كفاءته وثقافته ومخبرون ذاكرته.

في الثمانينيات؛ أخطع الفيلسوف الفرنسي "جيل دولوز" الفن السابع لمبضع التحليل الفلسفي، فكان كتابه "السينما" جزءاً من "الصورة-الحركة" و"الصورة-الزمان" أول عمل فلسفي يؤسس لفكر سينمائي، فالصورة بوصفها حركة هي بداية لتوليد أبعاد أخرى للصورة انطلاقاً من الإحساس بالعاطفة ثم الفعل ووصولاً إلى الفعالية.

والحركة في السينما هي ذاتية تلقائية، في مقابل انعدام الحركة أو تبعيتها في الفنون الأخرى، وبما أن الخاصية القوية للصورة لا تتحقق إلا عندما تصبح الحركة تلقائية وتحدث صدعة في الفكر باللمس المباشر للجهاز العصبي؛ لذا تستحوذ الصورة السينمائية على الفنون الأخرى، وتتيح في إنجاز المهمة (الفعالية) بتحويل ما كان مجرد ممكن إلى قوة.

هذه الحركة إذن هي المنفذ للفلسفة نفسها في أزمتها التي دفعت دولوز مع صديقه "فيلكس غواتاري" إلى وضع كتابهما المعروف "ما هي الفلسفة؟"، فبفعل الصدعة العصبية للصورة-الحركة؛ لم يعد الفكر الفلسفي مرهوناً بالفكر المنطقي والمجرد لاستنتاج الأفكار، بل أصبح الفكر قادراً على الفعل تلقائياً.

وهكذا وضع "دولوز" المؤلفين السينمائيين الكبار في صف المفكرين، فهم يفكرون من خلال الصورة-الحركة، والصورة-الزمن، بدلاً من حبس عقولهم في إطار المفاهيم والتصورات.

أثناء عرض فيلم سينمائي في صالة عرض ريفية إيطالية في الخمسينيات؛ صادف سقوط بعض الغبار من سقف الصالة المتهترئة مع ظهور مشهد لانفجار بركاني على الشاشة، فهرع المشاهدون إلى الخارج في حالة ذعر مما تسبب في وقوع بعض الضحايا من شدة التراجع!



يتيح هذا الفن الراقي لصانعي الأفلام العديد من الأدوات والمهارات البصرية لنقل المعاني والانطباعات دون حاجة إلى الحوار أو المؤثرات السمعية. ويعد الاستثمار الأمثل لقوة الصورة أحد أبرز المقياس التي تبنى عليها قدرات المخرج الإبداعية، وفيما يلي عرض موجز لأهم القواعد والمبادئ التي يوظفها المخرجون في تكوين وإضاءة ومونتاج الصورة المتحركة للتعبير عما يجول بقاطرهم، والتي تستفيد في بعض تفاصيلها من القواعد البصرية العامة التي سبق توضيحها في فصل "من العين إلى الدماغ".

أحجام اللقطات:

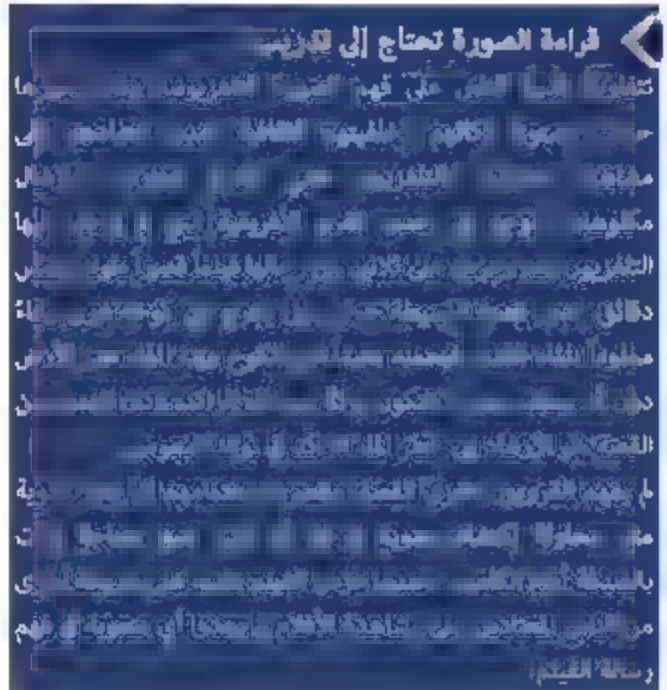
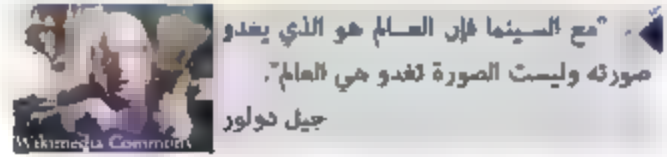
1. اللقطة البعيدة أو التأسيسية Extreme Long Shot: يستخدمها المخرج عادة ليبدأ بها المشهد أو الفيلم قبل الانتقال إلى اللقطات المفصلة، فهي لقطة بعيدة تستعرض المكان الذي يجري فيه الحدث، مثل نقطة من طائفة مدينة كي نتعرف على جغرافيتها، أو لقطة خارجية لبناء أو منزل قبل الانتقال لإحدى الغرف، أو لقطة بعيدة لصالاة أو مكتب قبل لقطة أكثر قرباً لمتواجدين عندما يبدأ الحوار.

يظهر الأشخاص عادة في اللقطة العامة صفار الحجم، فالهدف هو فهم المكان وتضاريسه وتصميمه وما يحتويه وليس التعرف على الأشخاص، وعندما تكون اللقطة أكثر قرباً من الممثل يمكن استخدامها لأداء معان بصرية عدة، مثل شعوره بالضيق وسط غابة كثيفة الأشجار.

2. اللقطة العامة Long Shot: يظهر فيها الشخص بكامل جسده لتعرف على هيبته وملابسه وبعض ملامح المكان، وتستخدم أيضاً في لقطات القتال والمباراة والحركة حيث يهتم المشاهد بجسد الممثل كله أكثر من ملامح وجهه.

3. النقطة العامة المتوسطة Medium Long Shot: تقرب النقطة أكثر بحيث يبقى كامل جسد الشخص داخل الكادر.

4. اللقطة الأمريكية: هي وسط بين العامة المتوسطة وبين المتوسطة،



مفردات اللغة السينمائية

تنبع أهمية الصورة السينمائية من تكتيها الشديد للواقع في لوحات فنية مختارة بعناية، فعيوننا لا ترى الواقع على النحو نفسه من الجمال المصوب الذي لا مجال فيه للخطأ أو العبث، أي أن تجربة المشاهدة تستلزم موافقتنا الضمنية على تصديق الصورة "للمريقة" للواقع الذي نعيشه بعد مرورها بعمليات التصفية والاحتزال الإبداعي التي يقدمها لنا المخرج، لكن براعته في مقاربة واقعنا عبر "خياله" قد تدفعنا حقاً إلى الخلط اللاواعي وإلى درجة الاستسلام اللدني. وعند هذه النقطة يمكن للمخرج ضخ بعض رسائله الفكرية والأيديولوجية والجمالية بسلاسة إلى أعماقنا دون أن يلقي الكثير من الجمانعة، وهذا لا ينفي احتمال اصطدام الصورة بمحطات التصفية الخاصة بكل منا تبعاً لمستوى ثقافته وقدرته على التحليل ودرجة ذكائه ومسلحاته الفكرية.



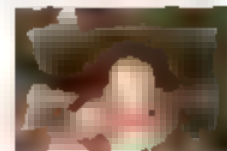
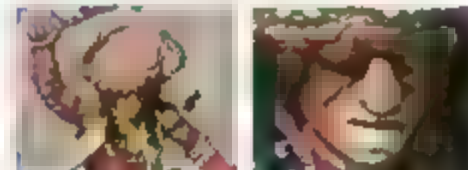
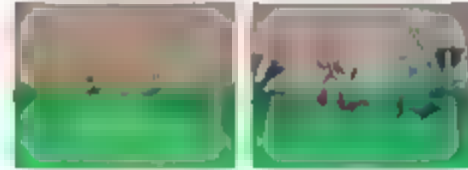
حيث تقطع حدود الصورة جسد الشخص من فوق الركبة أو تحتها، ولا يمكننا بها عادة التعرف بوضوح على حركة العيون.

4. اللقطة المتوسطة Medium Shot: يظهر فيها النصف الأعلى من الجسم، ويتمكن فيها الممثل من التعبير بإيماءات جسده ووجهه لظهور ملامحه بوضوح، وهي مناسبة للعوار.

5. اللقطة المقربة Close Up: يقترب المخرج بهذه اللقطة من الوجه لينقل إلى المشاهد الشعور الذي تعبر عنه إيماءات وملامح الممثل، ومن المهم عدم الإسراف في استخدام هذه اللقطة إلا عند الضرورة كي لا تفقد قوتها.

6. اللقطة المقربة جداً Extreme Close Up: لا يظهر فيها سوى جزء من الوجه، مثل تركيز المخرج على الفم أثناء النطق بكلمة ما لتنبه المشاهد إلى أهمية أو خطورة تلك الكلمة، أو التركيز على العينين للتشكيك والتعدير.

Wikimedia Commons



التقارب:

يعطي تقارب الأشخاص أو الأشياء في اللقطة إحساساً بالعميق.

يؤثر التغير في حجم اللقطة كثيراً على انطباعتنا وفهمنا للصورة، فاللقطة العامة تحتاج إلى وقت أطول كي نفهمها مقارنة باللقطة المقربة، وللحصول على الانطباع نفسه لموضوع واحد يتم تصويره بأحجام مختلفة ستحتاج إلى 20 ثانية لللقطة عامة يتحرك فيها الموضوع، في مقابل 14 ثانية لللقطة مقربة لنفس الموضوع. كما تعادل لقطة عامة طولها 10 ثوانٍ لموضوع ثابت لقطة مقربة لنفس الموضوع لا يزيد طولها عن 6 ثوانٍ.



في فيلم "المأحود" (1945 Spellbound) يعطي المخرج "ألفرد هيتشكوك" للمشاهد دور الضحية لإفحامه في الحدث عن قرب، فعندما ينكشف أمر الجاسوس يوجه مسدسه إلى الكاميرا بهدف الانتحار ويطلق

رصاصة، فيتحول المشهد فوراً إلى سواد، وقد أصبحت هذه التقنية مستخدمة لاحقاً في أفلام كثيرة.



والتألف، وعندما تجمع العناصر كلها في لقطة واحدة (عامة أو متوسطة) نعطي إحساساً بتقاربها أكثر من عرضها على عدة لقطات مقربة ليظهر كل منها على حده.

زوايا الكاميرا:

الزاوية المنخفضة: عندما يضع المخرج الكاميرا في وضعية منخفضة قياساً إلى الموضوع فهو يعطي انطباعاً بتعظيمه وتضخمه، لذا يلجأ إليها المخرج في أفلام الرعب لتظهر الشخصية المرعبة كأنها أكبر من حجمها الطبيعي.

الزاوية المرتفعة: تعطي انطباعاً بتصغير أو تحقير الموضوع، وقد يلجأ إليها المخرج عندما يريد أن يظهر الممثل في حالة من الخوف أو الدهشة أو القلق، كما تمنح هذه الزاوية المشاهد شعوراً بالاستعلاء على ما يراه على الشاشة، فتكون مناسبة عندما يعتمد المخرج دفع المشاهد إلى التشكيك في نوايا إحدى شخصيات الفيلم وانتهابها بالمسؤولية عن شبهة ما، كي يُبعد التهمة عن الفاعل الحقيقي الذي لن تنكشف حقيقته قبل نهاية الفيلم.

زاوية وجهة النظر: تكون الكاميرا في مستوى عين الممثل، فتقدم صورة حيادية.

زاوية الثلاثة أرباع: عندما ينحرف محور الكاميرا عن الممثل بخمس وأربعين درجة نحصل على إحساس أكبر بالعمق والتجسيم، وهي اللقطة المفضلة في الحالة الطبيعية.

الزاوية الأمامية: في هذه الحالة تُلتقط صورة الشخص من الأمام مباشرة فتبدو صورته مسطحة ومفتقرة إلى العمق، إلا أنها تعطي شعوراً بالألفة مع المشاهد وكأنه ينظر إليه ويتحدث معه.

الزاوية الجانبية: لا نرى في هذه الزاوية سوى أحد جانبي الشخص، ويستخدمها المخرج لإعطاء الشعور بتفرد وعزلة الممثل، وكان اللقطة يتم التقاطها جلسة دون علمه.

عمق المنظور:

هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته، ويمكن التحكم بها من خلال تغيير البعد البؤري لعدسة الكاميرا. فالأبعاد البؤرية الطويلة تقلل من هذه المسافة لتضيق خلفية ومقدمة الصورة معاً وتصبح الحركة في عمق الصورة بطيئة، وقد يلجأ المخرج إلى هذا التأثير عندما يريد للممثل أن يجري بعيداً للحاق بشيء ما دون أن يبلغه، حيث يرى المشاهد أن الممثل يجري بسرعة طبيعية دون أن يقطع مسافة مناسبة، ويحدث العكس عندما نقتل من البعد البؤري.

حركة الكاميرا:

يمكن للكاميرا أن تمثل وجهة نظر المشاهد أو الممثل نفسه حسب اللقطة، فعندما تتحرك الكاميرا بالممثل وهو يجري وينفس السرعة فإنها تنقل الإحساس إلى المشاهد ليكون حاضراً في الحدث، أما عندما يعتمد المخرج هز الكاميرا ثم إسقاطها لتستقر على الأرض بزاوية مائلة فسيندمج المشاهد تلقائياً مع الممثل نفسه لحظة ترنحه وسقوطه، وفي هذه التقنية بالذات تظهر براعة الصورة السينمائية في قدرتها على تحقيق الاندماج بين المشاهد والممثل قياساً إلى صعوبة إحداث هذا الأثر في العمل الأدبي المقروء، حيث لا يمكن للكاتب أن يدفع القارئ للاندماج ببطل روايته حتى عندما يتحدث بصيغة المتكلم.

تتيح الذراع الطويلة "Jib" -التي تثبت الكاميرا على طرفها المتحرك- فرصة جيدة للتحكم بحركة الكاميرا صعوداً وهبوطاً وعلى المحاور الفراغية الثلاث لأداء العديد من المعاني، فارتفاع الكاميرا بعيداً عن الممثل يعطي شعوراً بضيقه وحيرته، وعند هبوطها باتجاهه فإنها تدفع المشاهد إلى الترقب بانتظار حدث ما.



يمكن نقل هذه الانطباعات وغيرها أيضاً من خلال تحريك الكاميرا بسرعات مدروسة أفقياً سواء بالابتعاد أو الاقتراب من الموضوع باستخدام عربة الحركة التي تسير على سكة "شاريو".

حركة العناصر داخل الكادر (إطار الصورة):

عندما يتحرك العنصر من يسار الكادر إلى يمينه يعطي انطباعاً بأنه



يقوم بفعل مساهم، أما الحركة باتجاه اليسار فتستخدم عادة للتعبير عن العنف. كما تعطي الحركة باتجاه الأعلى إحساساً بالأمل والنمو، بينما توحى لنا الحركة إلى الأسفل بالإحباط والكآبة، أما الحركة المائلة فتمنحنا إحساساً بالقوة والحيوية.

الإضاءة:

تضفي الإضاءة الأمامية على الوجه ظلالاً ناعمة، بما يتناسب مع المشاهد الرومانسية والكوميدية، أما الإضاءة الجانبة أو المائلة بزاوية خمس وأربعين درجة (ثلاثة أرباع) فتظهر تفاصيل الوجه وظلاله وتساهم في التعرف على شخصية الممثل، لذا تبدو مناسبة للمشاهد الدرامية والحوارات العميقة كالتي نجدها في سلسلة أفلام "العرب" The Godfather، وتشكل الإضاءة الخلفية هالة حول رأس الممثل مما يساعد على فصله عن الخلفية وإضفاء لمسة عاطفية، أما الإضاءة السفلية فتستخدم في مشاهد الرعب بسبب الظلال التي تكونها على الوجه مع إبراز العينين وتوحى غالباً بأن مجريات الأحداث ستجبه نحو الأسوأ.



لقطة من فيلم العرب

أثبتت تجارب "كوليشوف" أن التحكم في ترتيب الصور يمكنه التأثير في انطباع المشاهد عما يراه وفقاً للنتائج التالية.

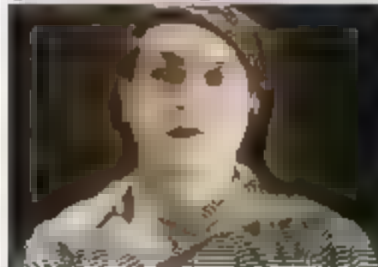
1. تغيير ترتيب اللقطات دون أي تعديل عليها يكفي لتغيير معنى المشهد

في التجربة الأولى عرض كوليشوف لقطة لوجه مبتسم ثم صورة مسدس ثم لقطة أخرى للوجه نفسه وهو فزع، ثم عكس ترتيب هذه اللقطات في تجربة ثانية، فاستنتج المشاهدون أن الممثل في الحالة الأولى كان جباناً، وأنه شجاع في الحالة الثانية.

2. تغيير ترتيب اللقطات يكفي لتغيير كيفية فهمنا لشعور الممثل نفسه:

في تجربة أخرى عرض كوليشوف لقطة وجه خال تماماً من أي تعبير ثم لقطة لامرأة مسجاة في تابوت ثم عودة أخرى إلى الوجه نفسه الخالي من التعبير، وأعاد كوليشوف عرض لقطة الوجه مع تغيير اللقطة الثانية فقط إلى طبق من الطعام، ثم إلى امرأة جميلة مسترخية على أريكة في تجربتين أخريين.

كانت المفاجأة في إعجاب المشاهدين بقدرة الممثل على أداء تعبير مختلف في كل مرة، إذ توهموا جميعاً أن ملامح الممثل كانت توحى



وجه الممثل الذي ظهر في التجربة وهو خال من الإيماءات

بالحزن في التجربة الأولى ثم بالجوع في الثانية والشبق في الثالثة، مع أن وجه الممثل كان خالياً من الملامح تماماً في كل مشهداً

ويمكن أيضاً تغيير الإضاءة في المشهد للدلالة على أحداث معينة، كالاستغناء عن تصوير الانفجارات وإطلاق الرصاص وشروق الشمس والاكتماء بإظهار انعكاس الضوء على الجهة المقابلة، كما يمكن للمخرج التعبير عن التقلبات الشعورية للممثل أو التغير في شخصيته بتغيير وضعية الإضاءة وكثافتها، وهو أسلوب ناجح لجأ إليه مخرج فيلم "النافذة الخلفية" Rear Window للتغلب على ضيق المكان ومحدودية الموارد حيث تقع معظم أحداث الفيلم في شقة صغيرة.

أما إضاءة موقع التصوير فتتيح للمخرج العديد من الخيارات للتحكم بانطباعات وتوقعات المشاهد فزيادة النصوص Brightness تعطي شعوراً بالبهجة والإشراق، بينما تبتن الإضاءة الخافتة بالغموض والتوتر، لذا تنحصر الإضاءة في أفلام الرعب على الممثلين بينما يفرق المحيط غالباً في الظلام لإبقاء المشاهد في حالة ترقب.

تقنيات المونتاج:

تقوم فنون المونتاج اليوم على العديد من التقنيات والمهارات لدعم قوة الصورة، فعندما يزود المخرج السينمائي الحركة بلقطات مقربة ومقربة جداً ليعيون الممثل وسلاحه أو قبضته المتشنجة فإنه يريد من توتر المشاهد ويهيئ للمشاهد لتتقرب نشوء صراع وشيك، ويمكنه المضاعفة أيضاً من التوتر بتسريع إيقاع تتابع اللقطات.

كما تتيح قوة الصورة السينمائية للمخرج الاستغناء عن التعبير اللفظي وإصفاة الكثير من المعاني عبر اللقطات القافزة Cutaway Shot ثم العودة إلى الموضوع، وإذا كان المشهد يتضمن حولاً تتابع فيه اللقطات بين وجهي الممثلين ثم ظهرت نقطة قصيرة "قافرة" للساعة المعلقة على الحائط مع التركيز على صوت عقرب الثواني وعادت بعدها لقطات الحوار بينهما، فإننا نشعر تلقائياً بمرور الوقت. وإذا عرّض المخرج لقطة لجموع من الناس في مظاهرة أو مهرجان ثم أتبعها بلقطة لقطيع من الأغنام، فسيُفهم المشاهد فوراً تشبيه الجماهير بالقطيع المغلوب على أمره.

يوظف المخرج المحترف مثل هذه اللقطات الإبداعية لإضفاء ما يشاء من الأحاسيس مستغنياً بها عن تصوير الأحداث نفسها، مثل شمعة تنوب ببطء أو قط أليف يتأمل وجه طفل يبكي أو كأس ماء يسقط أرضاً في حركة بطيئة ثم يتشظى إلى قطع صغيرة يلمع فيها شعاع ضوئي يتسرب من المائدة.

الألوان

يلجأ المخرجون المحترفون إلى عمليات التصحيح اللوني بعد إتمام

كانت الأفلام السينمائية الأولى أقرب إلى تصوير المسرحيات، فكان الممثلون يتحركون أمام كاميرا ثابتة، ثم تتالي اللقطات واحدة تلو الأخرى في المونتاج لسرد القصة بحركات الممثلين الإيمائية المصاحبة للموسيقى، لكن ظهور فيلم "سرقة القطار الكبرى" للمخرج أدوين بورتر عام 1902 أحدث نقلة نوعية في اكتشاف قدرات المونتاج على بناء القصة بصرياً، إذ قسم بورتر المشهد الواحد إلى لقطات عدة بأحجام مختلفة، ثم جاء فيلم "مولد أمة" عام 1915 للمخرج ديفيد غرافث ليضع أسس السرد البصري بتقنيات المونتاج التي ما زالت متبعة حتى اليوم، كما وضع إيزنشتاين من بعده اللبسات الأخيرة لإكمال مبادئ المونتاج في فيلمه التاريخي "المدركة بوتيومكين".



هذه اللقطة من فيلم "سرقة القطار الكبرى" هي أول لقطة مؤسطة في تاريخ السينما



يلجأ المخرج إلى عدة أدوات ومهارات لإثراء بعض عناصر اللقطة أكثر من غيره، عندما يرغب في لفت انتباه المشاهد إليها، فالعين تتبع شيء المميز في الصورة، مثل اللون الداكن بين ألوان أخرى فاتحة أو العكس، اللون الحار بين ألوان باردة أو العكس، العنصر الملصق في كادر عظيم، الفراغ في كادر ممتلئ أو العكس، التباين في اللون، زيادة الحدة في الظلال والإضاءة، زيادة الطول والصجم، القرب من العدسة، التحكم في عمق الميدان بأن يجعل الأشياء غير المهمة غير واضحة في مقدمة وخلفية الصورة (out of focus)، تحريك عنصر المميز وثرث الباقي ساكناً أو العكس، عرله عن بقية العنصر، توجيه أُنظار الأشخاص الموجودين في الكادر (الممثلين) نحو العنصر المهم. ومعظم هذه المهارات يُستخدم أيضاً في الفن التشكيلي والتصوير الصوتي.

على التأمل، وقد تكفي بأداء مضمونها الحقى مرورها السلس عبر نافذة اللاوعي فتؤدي دورها دون اشتراط لرفع الدائقة الفنية أو الوعي الفكري كما هو الحال لدى معظم المشاهدين.

يرصد الناقد الفرنسي "مارسيل مارتن" في كتابه "اللغة السينمائية" ثلاثة أنواع رئيسة للرموز البصرية في فن السينما، وهي:

1. الرموز التشكيلية: هي التي يبدعها المخرج عبر تحكمه بتكوين اللقطة أو حركتها لتتنقل للمشاهد إحساساً ما، فعلى سبيل المثال: أبدع المخرج "دارن أرونوفسكي" عام 2006 في مله فيلمه "النبوع" Fountain بالكثير من الرموز والرسائل البصرية التي مكنته من التعبير عن رسالته بالصورة والموسيقى أكثر من الحوار. ففي أحد المشاهد وعندما يصل البطل إلى لحظة الذروة في بحثه عن الخلود تنطوي الصورة على بعضها بسرعة لتضيق حتى تتكشف في نقطة بيضاء مشعة مركز الكادر، ويبقى المشاهد متعجباً في التركيز على تلك النقطة الرمزية وهي تتوسط عالماً غامضاً يلفه السواد خلال بضع ثوان صامتة، ثم ينقجر عالم الحقيقة ويغمر البور الساطع الكادر مع انطلاق الممثل إلى السماء



2. الرموز الدرامية: هي التي تلعب دوراً في الحدث وتضيف

للمونتاج لإضفاء المزيد من الجمالية أو للتحكم في قوة الصورة. فعندما يغلب اللون الأزرق (بدرجاته المختلفة) يعطي المشهد شعوراً بالبرود والعزلة، بينما تعطي درجات اللون الأحمر شعوراً بالدفء والحميمية. لذا نجد في فيلم "Babel" استخداماً موفقاً للتفاوت اللوني بين مواقع الأحداث، فالمشاهد التي صورت في البيئة الصحراوية المغربية تغلب عليها درجات الأحمر، أما مشاهد اليابان والولايات المتحدة فيغلب عليها الأزرق لإضفاء شعور بالفناء تجاه الحضارة المادية.

كما يتيح التحكم بدرجة التشبع اللوني للمخرج فرصة إضافية للتأثير النفسي، فالألوان المشبعة تضفي شعوراً نابضاً بالحياة، بينما تناسب الألوان الباهتة أجواء الأحلام والتخيل فتستخدم عادة لقطات "الرجوع للخلف" Flash Back لإعادة تمثيل الماضي.



الرمزية السينمائية

الرمزية هي الجوهر الفكري لكل فروع الآداب والفنون، إذ لا توجد بها قريحة المبدع بمجرد الإلهام والشفافية الوجدانية فقط بل تتطلب منه جهداً فكرياً لايتكار الرموز والألفاظ التي تعرض ذهن المتلقي

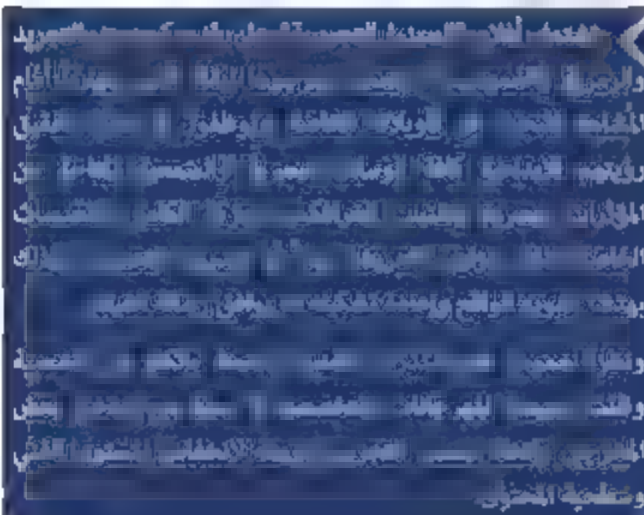
سكوت" تصوير المحادثات خلال اشغال الفيدي بتفاصيل حياته اليومية المريحة في واشنطن، بينما يشكو العميل الشاب من صعوبة المهمة التي اقرب فيها مراراً من حافة الموت؛ في دلالة رمزية على عجيبة السياسيين وموت ضمايرهم.



ومن الجدير بالذكر أن الرمية البصرية هي إحدى أهم الوسائل التي يستخدمها المخرجون لتمرير رسائلهم الأيديولوجية الخطيرة، وخصوصاً تلك التي تعمل مضموناً إباحياً أو شفيماً، أو تحقق أهداف الجماعات السرية المتنفذة في هوليوود وغيرها، وهو ما ستحدث عنه بتفصيل أكبر في فصلي "الصور التمثيلية" و"الرسائل الخفية" في هذا الكتاب.

«الجانب الأيمن من المخ يعالج المشاعر والأحاسيس ويستمتع بالفنون، أما الجانب الأيسر فهو مسؤول عن التجريد والتعميم، وأفضل الأفلام على الإطلاق هي تلك التي تستمتع بها أثناء المشاهدة بالجانب الأيمن ثم تدفعك بعد المشاهدة لتشغيل الجانب الأيسر».

الناقد الأمريكي روجر إيبرت



للمُشاهد بعض المعلومات أو الحقائق، فالمخرج المبدع هو الذي يختصر الكثير من الحوار ويبرهن على ذكاء المُشاهد في فهم رسالته دون الحاجة إلى التوضيح الشفهي، ففي فيلم "قلب شجاع" Brave Heart يخفي مخرج الفيلم ويظله "ميل غيسبون" اللحظة التي يُقطع فيها رأس قائد الثورة الأسكتلندية "وليام والاس" في مشهد الإعدام كي تبقى هيئة سيرته البطولية حية في نفس المُشاهد ويستعير عنها بلقطة رمزية لسقوط منديل زوجته التي قتلها الإيجلير من قبضته، في إشارة إلى سقوط الثورة نفسها برحيم قائدها، ثم نرى في المشهد التالي جيش الثوار مصطفىاً لإعلان الولاء للملك والاستسلام، لكن قائدهم الجديد يُخرج المنديل ذاته من كمه مستعيداً رمزته للمقاومة، ويعلن إحياء الثورة من جديد.



وفي الجزء الأول من سلسلة "العرب" Godfather يربط المخرج "فرانسيس فورد كوبيولا" بصرياً بين القتل والبرئال، إذ يتهيا المُشاهد لا شعورياً لتغير مجرى الأحداث نحو سفك الدماء كلما تجدد ظهور البرئال، وبعد أن يعتاد المُشاهد ظهور البرئال في سياق طبيعي قبل القتل يُفاجأ بأحد الممثلين يشتري برئالاً ويتابع المشهد دون عنف، وكأن المخلّج يعتمد تحفيز المُشاهد على اكتشاف الرموز ثم يتغلب عليها ليبقى الفيلم محاطاً بالغموض حتى النهاية.



3. الرموز الفكرية: يستخدمها المخرج للتعبير عن رأيه وموقفه بطريقة غير مباشرة، ففي فيلم "جسد الأكاذيب" Body of Lies (المنتج عام 2008) يتوحد قيادي في الاستخبارات الأمريكية CIA الممثل "رسل كرو" عبر سماعة هاتفه الخليوي المعلقة على أذنه باستمرار مع أحد عملائه المبدائيين في العراق، فتعتمد المخرج "ردي

نشأة الصورة الصحفية

بدأت الصحافة المطبوعة سنة 1597 حين أصدر "صموئيل ديلهوم" في أوفسبورغ أول مطبوعة دورية وكانت مجلة شهرية، أما أول الصحف فظهرت -سبب عصر المؤرخين- في مدينة يال السويسرية سنة 1610، ثم تنال ظهور العديد من الصحف والمجلات في كل من فرنسا وألمانيا وبريطانيا وإيطاليا، وكانت تهتم في بداية عهدها بالأخبار الاقتصادية وتقلبات السوق خصوصاً مع تحول الاقتصاد الأوروبي من النظام الإقطاعي إلى الرأسمالي.

وسرعان ما خضعت الصحافة لسياسات وتوجهات محرريها الذين أفقدوها الكثير من الراحة في وقت مبكر، ولم تتحرر من هذه النرجة -ظاهرياً على الأقل- إلا في أواخر القرن السابع عشر عندما لاحظ الرأسماليون أهمية الصحف في عالم الدعاية التنافسية مما دفع المحررين والنشرون إلى التزام بعض الموضوعية لضمان ثقة القراء وزيادة التوزيع.

اعتمدت الصحافة آنذاك على الخبر المقروء والتحليلات والمقالات، ولم تكن الكاميرات قد اخترعت بعد مما أفقد الأخبار كثيراً من المصداقية. وعندما بدأت آلات التصوير بالانتشار في منتصف القرن التاسع عشر اصطحب الجيش الإنجليزي أول مصور يقوم بتغطية صحفية في الحروب، حيث استقل المصور "روجر فنتون" عربته تجرها الخيل بعد أن كتب عليها عبارة "عربة تصوير"، وتمكن من التقاط وتظهر نحو 360 صورة لصالح صحيفة "أخبار لندن المصورة" خلال حرب القرم، لكن القيود التي وضعتها الصحيفة حذت من حرية "فنتون" في العمل بحجة عدم إفراز للقراء، فخرجت الصور الأولى في تاريخ الصحافة مجانية للمحبة!

في هذه العربة التي كانت مخصصة لبيع الخمر وضع "فنتون" سريراً وموقداً وغداً لنفسه ولخيوله الثلاث، إضافة إلى خمس



كاميرات ومئات الصفائح التي تحتوي على المحاليل المطبوعة لتظهر الصور السالبة إنها العربة الأم لسيارات "الغار" الاحترازية التي يعرفها مراسلو الأخبار المباشرة اليوم.

افتتح عدد من المصورين الأوائل بأهمية الصورة في تعريف الناس بما في على أرض المعارك وبطبيعة المناطق الخطرة وغير المأهولة. فبدأ

المصور الأمريكي "ماليو برادي" بتدريب وتشكيل فريقه المكون من عشرين مصوراً والذي نجح في توثيق الحرب الأهلية الأمريكية بلقطات لا تقوى، ثم تمكن المصور الفرنسي "أوغست بيسون" من الوصول إلى قمة "مون بلان" الشاهقة والتقاط بعض الصور النادرة، وبعث من بعده المصور الإنجليزي "صموئيل بوزن" في تصوير جبال الهيمالايا عام 1864.

ومع تحقيق هذه الإنجازات السريعة واجه الكثير من الرواد الأوائل صعوبة في إقناع ناشري الصحف بجودة الصور في توثيق الأحداث، حيث اعتقد الناشرون أن الخبر المكتوب يكفي لتقديم المعلومة كاملة إلى القراء.



كانت هذه هي أول صورة تنقل الناس بمباشرة الحرب في الولايات المتحدة وقد التقطها برادي في اليوم الأول للحرب الأهلية في بسلينغ عام 1862

في عام 1904 نشرت صحيفة "ديلي ميرور" اللندنية أول عدد مصور بالكامل، بينما تأخرت الصحافة الأمريكية عنها قليلاً إلى أن انتهت مجلات الموضة والأزياء إلى أهمية الصورة في عام 1919، ثم أجبر اندلاع الحرب العالمية الأولى جميع الناشرين على إرسال المصورين المحترفين لتغطية الأحداث وتوثيقها، وأصبحت الصورة منذ ذلك الحين عنصراً رئيساً في عالم الصحافة، حتى اعتمدت بعض المجلات كلياً على الصورة، مثل المجلات المتخصصة بالفن والديكور والسيارات وأخبار المشاهير.

دور الصورة في الخبر

يؤكد علم النفس الحديث على أن إدراكنا لما يحيط بنا لا يقتصر على ما تلتقطه حواسنا الخمس من الأشياء، فالإدراك عملية إنشائية تتعلق أولاً بالإنسان نفسه وبما يرغب هو بإدراكه والتفاعل معه، إذ نتعرض كل يوم لكمية كبيرة من المعلومات ولكن لا نكتث إلا لما يثير اهتمامنا ويتوافق مع قناعاتنا وأفكارنا، كما لا نهتفظ في ذاكرتنا طويلة الأمد إلا بجزء يسير جداً منها، ثم نرمي الباقي إلى بحر النسيان.

القرم ونقل بشاعتها إلى الناس عبر الصور الواقعية؛ أصبحت الصورة الصحفية في كثير من الأحيان أكثر تأثيراً وإقناعاً من الخبر نفسه، حتى بات من الممكن بيع الصور الصحفية لوحدها بوصفها مادة مستقلة عن الصحف منذ عام 1840 لما تمتعت به من ثقة الجماهير

وسرعان ما لعبت الصورة دورها البارز في توثيق الكوارث والحروب إلى درجة التأثير في مجريات الأحداث، فخلال العدوان الثلاثي على مدينة بور سعيد المصرية عام 1956 نجحت عدسة المصور السويدي "أندرسون" في حشد الرأي العالمي لشجب العدوان إثر بثاعه التدمير الذي خلفه، كما ساعدت كاميرات المصورين على إحراج المحتل الصهيوني أمام الرأي العام العالمي مرات عدة، إذ أجبرت "المجتمع الدولي" على الاعتراف بدور الصورة في إدانة مجرمي الحرب مع ظهور صور مجزرة صبرا وشاتيلا حتى اضطرت الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى إدانة مرتكبيها في سبتمبر 1982 ومطالبة مجلس الأمن بالتحقيق في الأمر، وكان من التوصيات إقرار معظم الدول الأعضاء على طلب الأمين العام إقامة معرض للصور التي توثق هذه المجزرة الرهيبة عند مدخل الزوار الخاص بالجمعية.



لذا أجرى العديد من العلماء دراساتهم حول دور الصورة في عملية الإدراك والوعي والتذكر، وكانت النتائج تثبت دوماً أن الخبر أو المقال المكتوب يحقق أهدافه بدرجة أكبر عندما يكون مصحوباً بالصورة المناسبة.

ففي دراسة أجراها كل من "ليفساي" و"بورتز" تبين أن تقلصات عضلات الحاجب والشفة العليا والقلب تتأثر طردياً مع عرض الصور المثيرة وبغض النظر عن النصوص والأخبار المرافقة لها.

أما "وانتا" و"روك" فقد أثبتت دراستهما التي أجريت على قراء عشرين صحيفة أمريكية أن القارئ يحدد أهمية الأحداث المستقبلية من خلال الصور المصاحبة للمقالات، وأن الصور التي لا تكمل المقال المصاحبة له تقلل من القدرة على استيعاب المعلومات، بينما أثبتت دراسة "شيري" أن الصورة الملونة تلعت نظر القارئ أكثر من الصور الخالية من الألوان عندما تتواجد جميعها في صفحة واحدة، كما أثبتت دراسة "سميث" و"ودورد" في جامعة كولومبيا أن العامي في المجال الإعلامي يصبحون أكثر كفاءة في استخلاص المعلومات الصحفية من خلال تعاملهم مع الصور.

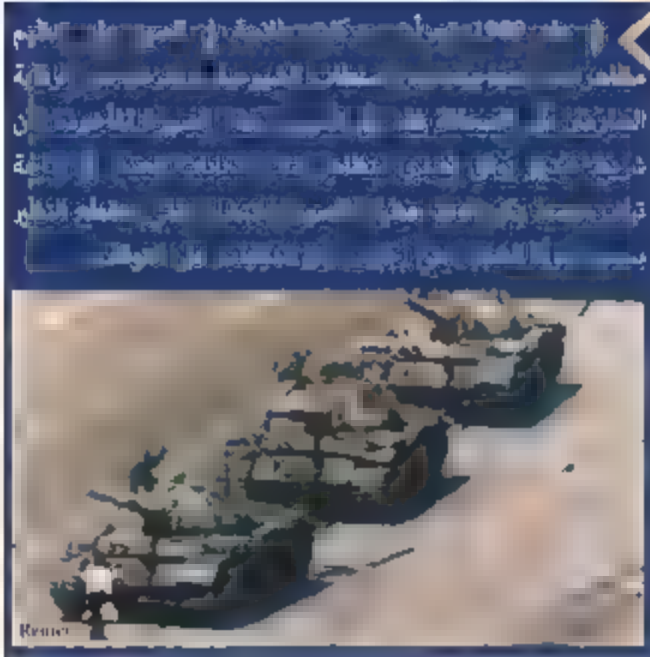
ولمعرفة دور الصور في الحفظ والتذكر أجرى كل من "فيسون" و"زيلمان" دراسة أكدت أن الذاكرة تسترجع الصور بكفاءة أكبر من استرجاع الكلمات، وأن اقتران الكلمات مع الصور في عملية التلقي يساعد على التذكر بطريقة أفضل من الاختصار على أحدهما دون الآخر.

من أجل ذلك؛ تعرض الصحف والمجلات ودور النشر والمواقع الإلكترونية اليوم على الانتقاء الدقيق للصور في الأخبار والمقالات، إذ لم تعد الصورة مجرد عامل ثانوي للفت الانتباه وزيادة الجاذبية بل أصبحت عنصراً أساسياً من المادة المنشورة، خصوصاً مع تأكيد الدراسات على أن 75% من القراء يلتفتون إلى الصور مباشرة، بينما يركز حوالي 50% منهم على العناوين الرئيسية، ويطلع 29% منهم فقط التعليقات المصاحبة للصور، أما المهتمون بالمادة المكتوبة فقد لا تريد نسبتهم عن 25%.

تأثير الصورة الصحفية على المجتمع

بعد قيام الأنظمة الديمقراطية الغربية وفق تقسيم الفيسوف الفرنسي "مونتسكيو" الشهور للسلطات إلى قضائية وتشريعية وتنفيذية وصحفية، اعتاد عامة الناس على النظر إلى الصحافة بوصفها "صاحبة الجلالة" التي لا تقل هيبتها عن الملوك، مع كل ما تقتضيه هذه النظرة المعالية من رومنسية حاملة.

وبعد نجاح تجربة المصور الفرنسي "روجيه فنتون" في توثيق حرب



بدم بارد وعلى قارعة الطريق؛ قتل أحد ضباط سايقون سجيناً ثالراً من قوات الفيتكونغ في فيتنام، فوثقت كاميرا المصور "إدي أدمز" الحدث عام 1968 ومنحته جائزة بوليتزر للصحافة، لكن الجائزة الأكبر كانت مع تغير الرأي العام الأمريكي تجاه الحرب في فيتنام.

دمرت الصورة أيضاً مستقبل هذا الضابط (جترال لوان)، حيث رفضت إحدى مستشفيات أستراليا علاجه إثر إصابته لاحقاً، كما عجز عن الاستقرار في الولايات المتحدة بسبب الرفض والاضطهاد الشعبي الذي لاقاه أينما ذهب، وحبسها صرح المصور قائلاً "لقد قتل الجترال ذاك الشاب الثائر، لكنني فتنه بكلمتي".

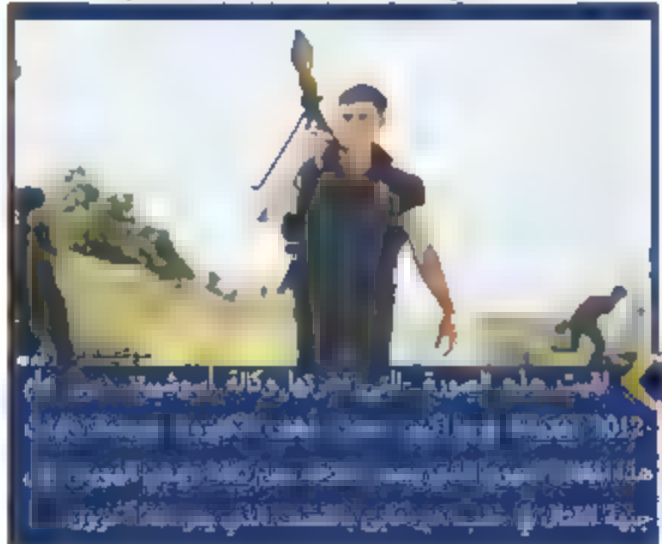
كتب الصحفي الصهيوني "بن درور" في صحيفة يديعوت أحرونوت بتاريخ 11-9-2007 "كان رأس السنة قبل سبع سنين أحد أصعب ما عرفت إسرائيل، صور مصور فلسطيني أباً وابنه يختبئان من النار الإسرائيلية كما يبدو، الرصاصات تكز في الخلفية، يبدو الأب كمن يتوسل من أجل حياة ابنه، والابن محمد الدرة ينطوي قبيل موته، كانت الصور صعبة، لا توجد قناة في العالم لم تبثها، كانت تلك علامة على ضجة عالمية، أصبح محمد الدرة رمزاً".

ويضيف: "من الذي قتل بدم بارد أو أصاب محمد الدرة؟ الصبغة العالمية معلومة، إسرائيل تقتل الأولاد، هاكم، توجد صور، نرى الولد يُصوب، ويثبت الصور في إسرائيل والعالم آلاف المرات وسببت ضجة عظيمة. هناك من يقولون إن هذه الصور، أكثر من كل حدث آخر، هي التي أفضت إلى سفينة الانتفاضة، وإلى موجة العنف الكبيرة لإسرائيل في العالم عامة وفي العالم العربي خاصة".

ثم يؤكد الكاتب على أن الصورة سببت أكبر ضرر دعائي لإسرائيل حتى استعملها بن لادن في أحد أشرطةه المشجعة، وأيضاً رئيس الولايات المتحدة السابق بيل كلينتون في كتاب مذكراته.



ساهمت هذه الصورة المؤلمة التي التقطها المصور "مليك ويز" في لفت أنظار العالم إلى أزمة المجاعة الشائعة التي عانى منها سكان أوغندا ودول وسط أفريقيا عام 1980



لفت هذه الصورة -التي أعدها وكالة أسوشيتد برس- عام 1980 انتباه العالم إلى المجاعة التي عانى منها سكان أوغندا ودول وسط أفريقيا عام 1980

الصورة الصحفية في عصر التكنولوجيا

في التاسع عشر من أكتوبر سنة 1987 دخلت الصورة الصحفية مرحلة جديدة من تاريخها عندما نشرت صحيفة "يو إس أي تودي" أول صورة فوتوغرافية إخبارية يتم التقاطها بكاميرات رقمية "ديجيتال"، وذلك في لحظة لإحدى مباريات اليبسبول.

استفاد المصورون الصحفيون من هذه التقنية الجديدة أكثر من أي فئة أخرى من المصورين، إذ وفرت عليهم الوقت الذي كان يُقضى في التظهير والطبع، فضلاً عن التخفيض الكبير في تكاليف الأفلام والتظهير وورق الطباعة.

وشهد عقد الثمانينيات أيضاً ظهور كاميرات الفيديو اليدوية "هانديكام" التي غيرت الكثير من مفاهيم الصحافة المتغيرة، حيث قامت الجهات الداعمة لنشاط المجتمع المدني وحقوق الإنسان بتوزيع الكثير منها على المهتمين في المناطق الخطيرة والفقيرة والطامعين إلى التغيير، فكشفوا للعالم من خلال كاميراتهم البسيطة وغير الاحترافية عن مظاهر المعاناة التي يعيشها ملايين البشر في السجون والمستشفيات والمصانع والمهاجم وتحت الاحتلال والقمع، وتم توظيف الكثير من هذه المشاهد -مع تواضع قيمتها الفنية- في عشرات الأفلام الوثائقية التي حصدت الجوائز وشغلت الرأي العام وغيرت مسارات الأحداث.

وفي مطلع القرن الجديد؛ أطلقت شركات التكنولوجيا اليابانية ثورة جديدة في عالم الإنتاج التلفزيوني، فطرحت للمرة الأولى كاميرات رقمية



احترافية "كام كودر" Camcorder تتمتع بخفة الوزن وصغر الحجم وجودة الصورة، وسرعان ما اعتمد عليها المراسلون المحترفون حول العالم لسهولة استخدامها ورخص تكاليفها، إذ أتاحت لهم بحجمها الصغير الوصول إلى أماكن خطيرة وحساسة، كما سهلت قدرتها على تخزين اللقطات عبر شرائح مدمجة عملية تحويل اللقطات مباشرة إلى أجهزة الكمبيوتر المحمولة وتوضيها (مونتاجها) ثم بثها عبر الأقمار الصناعية خلال ساعات أو دقائق.

تراجع المصداقية

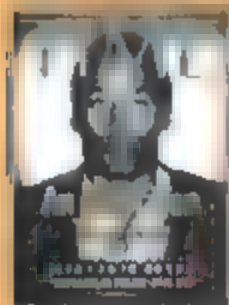
لم يكن توظيف التكنولوجيا في الجانب المشرق دائماً، إذ أتاحت تقنيات الكمبيوتر الجديدة إمكانية التلاعب بالصورة الصحفية إلى درجة مقلقة، فلا يتطلب الأمر سوى إتقان أحد المراهقين العمل على

في حفر نصيب الرئيس الأمريكي جورج بوش لأب في شهر يناير من عام 1989، تمكن "رون آدموند" مصور وكالة "الأسوشيتد برس" من تغطية الحدث بكاميرا رقمية وإرسالها على الفور إلى العديد من الصحف والمجلات العالمية، متقدماً بذلك على زملائه الذين كانوا لا يزالون يعتمدون على الكاميرات التقليدية، مما تسبب في تأخر تسليم صورهم بنحو 25 دقيقة، ومن لم عجز صحفيهم عن متابعة الحدث في اليوم نفسه.



خلال صورة التقطها الصحفي رون آدموند في 1989، التي أصبحت في النهاية واحدة من أشهر الصور في التاريخ الصحفي، حيث التقط آدموند الصورة باستخدام كاميرا رقمية، مما سمح له بإرسال الصورة فوراً إلى الصحف والمجلات العالمية، متقدماً على زملائه الذين كانوا لا يزالون يعتمدون على الكاميرات التقليدية، مما تسبب في تأخر تسليم صورهم بنحو 25 دقيقة، ومن لم عجز صحفيهم عن متابعة الحدث في اليوم نفسه.

نشرت مجلة "تايم" الأمريكية تحقيقاً خاصاً حول قضية اتهام الرياضي "سمسون" بقتل زوجته بتاريخ 27 يوليو 1994، وتعتمد المحرر التلاعب بالصورة التي التقطت للمتهم في قسم الشرطة بتعديل الظلال والإضاءة بطريقة توحي بأنه مدان حَقاً، مما أدى إلى إثارة موجة من النقد واتهام المجلة بالتعصيرية، حتى اضطرت المجلة إلى الاعتذار في العدد التالي.




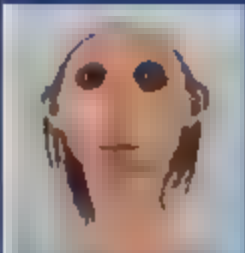
برنامج "فوتوشوب" ثم إرسال الصور المغبرة عبر شبكة الإنترنت لتنتشر كالنار في الهشيم، بل لم يعد الإعلام المحترف نفسه مستقلاً كما أريد له في ريعان شبابه "صاحبة الجلالة".

ففي عام 1993 نشرت مجلة "سباي" الأمريكية على غلافها صورة فاضحة تم فيها تركيب وجه زوجة الرئيس "هيلاري كلينتون" على جسد امرأة أخرى، واكتفت في إحدى الصفحات الأخيرة بالإشارة إلى أن الصورة ملفقة، مما حرض النقاد على الدعوة مبكراً إلى تبني قانون جديد يجرم "القذف بالصور" قياساً على تجريم القذف بالكلمات في قانون العقوبات الأمريكي.

وتبدو المشاركة المؤسفة هنا في المفعول العكسي لتطور التكنولوجيا،
فبدلاً من تعزيز صداقية الإعلام في عصر الصورة؛ يفقد الناس ثقتهم
بما يرونه عاماً بعد عام!

ومع بدء الربيع العربي مطلع عام 2011، دخل التريف الإعلامي مرحلة جديدة من تاريخه، فربما لا نبالغ إن قلنا إن عدد الصور والتقارير والمشاهد المرئية التي تم بثها من قبل الأنظمة والثوار في عدة دول عربية يزيد عن كل ما تم تليفقه في العالم كله منذ بدء عصر الصورة الإعلامية، حتى أصبح الشك بمصداقية ما يُعرض في الإعلام هو القاعدة وليس استثناء.

في أواخر عام 2011، أقام وزير خارجية النظام السوري مؤتمراً صحفياً لم يحضره سوى الإعلام المؤيد للنظام، وعرض فيه لقطات تؤيد خطاب النظام في اتهام الثوار بالإرهاب، وقد أثارت اللقطات موجة نقد كبيرة في وسائل الإعلام بعد أن أكد ناشطون أن بعضها ملفق، مثل لقطة لرجل يحتضر عُرضت على أنه قُتل في جسر الشغور، بينما أكد ناشطون أن اللقطة صورت في كرمية بلبان في أيار/مايو 2010، إضافة لصورة مسلحين قيل إنهم "إرهابيون يتدربون" في اللاذقية، لكن الأشخاص أنفسهم سرعان ما تظاهروا في طرابلس ليؤكدوا أنهم من لبنان وأن النظام يقترى عليهم.

[illegible]

PARADE

الإعلام الجديد

بالرغم من تراجع مصداقية الإعلام مع تطور وسائل التزوير لا بد من الاعتراف بفضل العولمة وتطور تقنيات الاتصال على الديمقراطية وحرية التعبير، فمن حسن الحظ أن يترامق انطلاق ظاهري "الإعلام الجديد" و"الصحافة الشعبية" مع الحرب الأمريكية على "الإرهاب" في 2001، إذ أصبح المصورون الهواة من الطلاب وشهود العيان والجنود في ساحات القتال إعلاميين حقيقيين قادرين على التأثير في الرأي العام وتغيير مجرى الأحداث بطريقة لم يسبق لها مثيل.

ففي عام 2004 نقلت وسائل الإعلام العالمية الكبرى صوراً في غاية البشاعة للتعذيب الذي تعرض له العراقيون في سجون الاحتلال الأمريكي البريطاني مثل سجن "أبو غريب"، والجديد في الأمر أن هذه الصور لم تلتقطها عدسات الصحفيين بل كاميرات بسيطة يحملها الجنود أنفسهم قبل أن يتم تدولها على شبكة الإنترنت.



لقطة تم تسجيلها من داخل سجن أبو غريب لأحد الحراس وهو يستعرض انتعاشه لإسرائيل

وبما أن الكاميرات الرقمية أصبحت رخيصة الثمن وفي متناول معظم الناس الذين يعملون هواتف نقالة، فقد أصبح من الممكن التقاط الأحداث بمهارة وشغافية أكثر من أي وقت مضى، خصوصاً وأن هذه الكاميرات تتيح ضبطاً تلقائياً للعدسة وكمية الإضاءة دون حاجة للاعتراف، كما تقدم شبكة الإنترنت فرصة بث الصور بسهولة وسرية تامة، إذ كان الجنود الذين يلتقطون صوراً للمعارك يوجهون عقوبة تصل إلى الإعدام خلال الحرب العالمية الأولى، بينما أرسل زملاؤهم المعاصرون لثورة "الإنفوميديا" إلى صحيفة "واشنطن بوست" أكثر من ألف صورة رقمية تفصح أخلاقيات جيشهم في العراق، مما يعد بمستقبل مختلف لقدرة الحكومات على خداع شعوبها واحتلال الدول الأخرى في عصر الصورة.

علاوة على ذلك لم يعد من الضروري إرسال هذه الصور إلى وسائل الإعلام الكبرى كي تصل إلى الناس، إذ تتيح المنتديات الإلكترونية والمدونات ومواقع التواصل الاجتماعي فرصة نشر الصور ولقطات الفيديو الجديدة لتبدأ بالانتشار عبر عمليات الفرز التلقائي التي يمارسها الناس العاديون على الإنترنت، وقد لا تغطي عدة أسابيع حتى يتحول الخبر المصور -حتى إن كان مفبركاً- إلى حديث الساعة، وربما

الصحافة الإلكترونية

منذ مطلع التسعينيات بدأت وسائل الإعلام الكبرى بتأسيس مواقعها الخاصة على شبكة الإنترنت، وخلال فترة وجيزة بات من الضروري لكل صحيفة أو قناة إخبارية تلفزيونية أن تثبت وجودها على الشبكة للوصول إلى قرائها قبل أن يخفوا عنها لصالح منافسيها، وتدنلت بذلك مبيعات الصحف بتسارع كبير.

ومع ظهور هذا الوسيط الإعلامي المتطور؛ بلغت الصحافة دروتها بالجمع بين مرئيا كافة وسائط الإعلام الأخرى، فغير شاشة الحاسب المتنقل بات من الممكن قراءة الخبر والاستماع إليه أو مشاهدة تقارير عنه، ثم التمتع بمزايا التعليق والتصويت والحفظ والإرسال والطباعة، وحتى المشاركة أحياناً في صناعته، فضلاً عن ميزة نقائه في أرشيف الشبكة وإمكانية استعادته في أي وقت وبالصوت والصورة.



في مطلع عام 2008؛ شهت الباحثة الإيطالية المتخصصة في الشؤون العربية "باولا كاريني" حركة التدوير العربية بعائلة الوعي التي عاشها شباب أوروبا الشرقية في نهاية الثمانينيات إلى انهيال النظام الشيوعي، ولعلها لم تتوقع آنذاك أن المبدوين الشباب سيقودون حركة تغيير مشابهة لما جرى في أوروبا الشرقية بعد ثلاث سنوات فقط.

يؤدي في بعض الأحيان إلى إحداث بلبلة في الرأي العام.

بدأت ظاهرة المنتديات الإلكترونية باجتذاب الشباب العرب خلال النصف الثاني من التسعينات، وساعدت سهولة تدشينها وتصميمها على سرعة انتشارها مما أفقدها الكثير من شعبيتها خلال فترة قصيرة، لذا أخذت "المدونات" باحتلال موقعها مع مطلع الألفية الجديدة، وهي صفحات إلكترونية يمكن تأسيسها واختيار تصميمها والنشر فيها مجاناً وبسهولة أكبر، لتكون بمثابة موقع شخصي لمؤسساها يحمل بصمته ويتواصل من خلاله مع الزوار.

قد تنتقد معظم المدونات إلى الاعتراف؛ لكن عدداً لا بأس به من المدونين يعرضون على تحويل مدوناتهم إلى منصات للتأثير والتغيير، لذا يتعامل الإعلاميون وصناع القرار مع ظاهرة التدوين بجديّة بالغة، وخصوصاً تلك المدونات المعنية بحقوق الإنسان والحروب ونشر الوثائق والصور الحساسة مع أن معظم من يدبرها هم من الشباب الهواة، حتى لم يعد من المفاجئ تعرض بعضهم للاعتقال والمحاكمة في العديد من دول العالم!

وقبل نهاية حكم الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، كانت المدونات قد بدأت بإخلاء الطريق لمواقع التواصل الاجتماعي التي تمت بسرعة كبيرة، فبعد أن كان موقع "ماي سبيس" التابع لشركة مايكروسوفت مختصاً بعرض الصور والمعلومات الشخصية والتواصل بين الأصدقاء، قام موقع فيسبوك بنقله نوعية لتطوير هذا النوع من المواقع الاجتماعية إلى عالم الافتراضي متكامل على الشبكة، حيث يجتمع فيه الأصدقاء ضمن سلة تفاعلية لتبادل الآراء والصور ومقاطع الفيديو والهدايا الإلكترونية، ويتولى بنفسه أرشفة وتاريخ الكثير من المناسبات الشخصية. ثم قدمت أجواء الربيع العربي للموقع دفعة أكبر للأمام ليصبح البديل الرئيس للمدونات ويتحول إلى وسيلة إعلامية كبرى لترويج الأفكار والسياسات، إلى جانب نشاطه الواسع في الإعلانات التجارية.

facebook

وفي مفارقة تاريخية تؤكد طغيان مظاهر العوامة، لم يعد الفيسبوك مجرد شركة تجارية يقودها مستثمرون وتعمل علامة تجارية، بل بات من الشائع حول العالم أن يؤسس كل شخص أو شخصية مشهورة أو مؤسسة أو منظمة صفحة خاصة (شخصية أو إعلانية) على الفيسبوك لتقديم الأفكار أو تسويق الخدمات والمنتجات أو الترويج للمشاريع السياسية والفكرية، ويسود بالتدريج انطباع عالمي يعطي هذه الصفحات المزيد من المصداقية لتصبح بمثابة هوية افتراضية لأصحابها، حتى أنها بدأت بالتمتع بالاعتراف لقاسوي مع إقدام

بدأت ظاهرة التدوين في الولايات المتحدة عام 1994 مع موقع الصحفي الأمريكي جستن هال Justin Hall الذي كان أقرب ما يكون إلى المدونات المعروفة اليوم، لكن مصطلح المدونة Blog لم يظهر إلا سنة 1997 بعد اشتقاقها من كلمتي Web و Log أي (سجل الشبكة).

جستن هال



المحاكم على التعامل مع بعض ما يرد في الصفحات الشخصية على أنها قرائن وأدلة يمكن بها إدانة الأشخاص أو تبرئتهم.

وتحاول شركة غوغل العملاقة منافسة فيسبوك عبر خدمتها "غوغل بلس"، التي تقدم الخدمات نفسها تقريباً مع بعض الاختلافات والمزايا. أما موقع تويتر فاندخل لنفسه مجاله الخاص الذي لا يناعه عليه أحد حيث يتخصص بالتدوينات القصيرة التي لا يتجاوز طولها 140 حرفاً، ويطلق عليها اسم تغريدات لقصرها وسرعة وصولها.

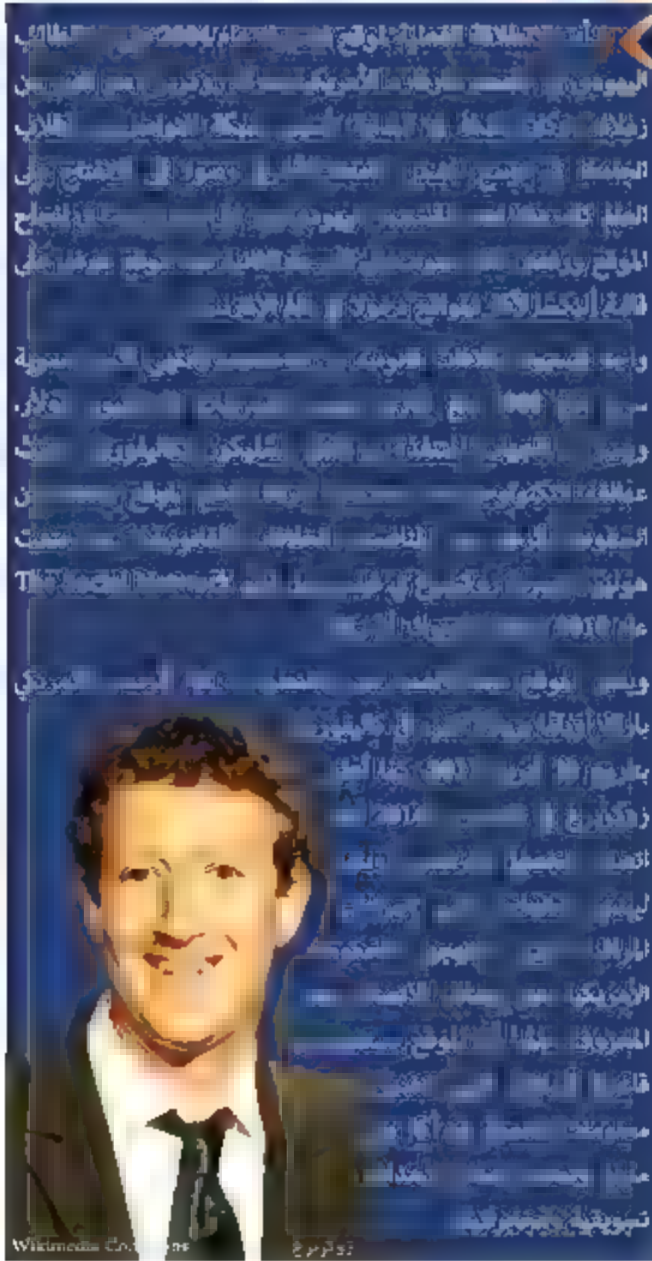
وكان تويتر قد ظهر في أوائل عام 2006 ولقي انتشاراً واسعاً وبسرعة مفاجئة، وبعد اليوم من وسائل الإعلام الرئيسة في بعض الدول ولا سيما في أوساط الشباب، فكان له دور كبير في إشعال الاحتجاجات الشبابية في إيران عام 2008 مفتحة ظاهرة الثورات الإلكترونية، وما رالت شعبيته في تصاعد مستمر بين شباب الدول التي تشهد حراكاً ثقافياً وسياسياً وينسب أكبر من الدول الصناعية، ففي عام 2013 تصدرت السعودية دول العالم من حيث نسبة مستخدمي تويتر النشطين مقارنة بحجم مستخدمي الإنترنت حيث بلغت 41% حسب إحصاءات "بي إنتليجانس" في موقع "بزنس إنسايدر"، وارتفعت هذه النسبة إلى 51% في العام التالي وفقاً للدراسة مجمعة "غلوبال وب إنديكس"، بينما جاءت الإمارات في المرتبة الثالثة بنسبة 34%.

وقبل انقلاب المؤازرين الإعلامية في خضم ثورات الربيع العربي، كان لساحم موقع "يوتيوب" دور كبير في تعديل وجهة الإعلام التقليدي، فإلى جانب دوره الترفيهي أتاح "يوتيوب" للناشطين الحقوقيين إطلاق ظاهرة التدوين المرئي للتعبير عن آرائهم عبر التحدث المباشر أمام الكاميرا بدلاً من كتابة المقالات والخطوط، كما استثمر الموقع قوة الصورة جيداً في كشف الحقائق بشأن انتهاكات حقوق الإنسان وجرائم الحروب.

من جهة أخرى، يؤكد النقاد أن لغة سياسة التقانة تتخذها إدارة الموقع -الذي يملكه غوغل- في حذف بعض المقاطع التي يرفعها ناشطون سياسيون، لا سيما تلك التي تعود إلى الجماعات الإسلامية، ولا بد للمصالح السياسية أن تلعب دورها في كافة مواقع التواصل الاجتماعي التي تتفتح بنفوذ عالمي منقطع النظير، ونعود مكية معظمها إلى اليهود.

ظاهرة التمزيقات

أعيد تشكيل ظاهرة التدوين والتغريد على هيئة مواقع عملاقة لتجاوز قيود النشر والملكية الفكرية والحسابات السياسية والعسكرية، فكانت البداية مع موقع "تليست" الذي أسسه "شون



تستفيد الأفلام السينمائية أحياناً من الصورة الصحفية الإخبارية، مثل فيلم "في وادي إيلاه" IN THE VALLEY OF ELAH (إنتاج 2007) الذي تضمن مشاهد واقعية كثيرة من شوارع العراق.



في عام 2005، أسس ثلاثة شباب أمريكيين موقع "يوتيوب" الذي احتل المرتبة الرابعة عالمياً بين مواقع الإنترنت خلال سنة واحدة، وذلك بمعدل دخول يبلغ 20 مليون زائر في الشهر الواحد، مما دفع شركة غوغل العملاقة إلى شراء الموقع في أواخر عام 2006 بمبلغ 1.6 مليار دولار، مع أن أرباحه الشهرية من الإعلانات لم تكن تزيد عن 15 مليون دولار قبل هذا الاندماج، مما يدل على أن غوغل كانت تفكر بالاستثمار في قوة الصورة وليس في مشروع ربحي.

وبالرغم من تشدد الموقع في تطبيق قوانينه فقد عانى كثيراً من الشكاوى السياسية والمالية حول إجراءات الحجب من قبل الحكومات، لكن إقبال الناس عليه دفع القنوات الفضائية وشركات الإعلام إلى التصالح معه وتأسيس صفحاتها الخاصة على "يوتيوب" التي تعرض فيها برامجها بالمجان.

كما تسابق السياسيون والقادة إلى تأسيس صفحاتهم على "يوتيوب" للتواصل مع الناس، حتى أصبحت إحدى وسائل الدعاية السياسية خلال تنافس باراك أوباما وهيلاري كلنتون على ترشيح الحزب الديمقراطي لانتخابات الرئاسة الأمريكية عام 2008.



مؤسسو يوتيوب من اليسار إلى اليمين: شاد هري، ستيف تشن، وجو كيرم.



فالنخ" عام 1999 وأغلق قضائياً بعد سنوات، ثم جاء موقع "بايرت باي" عام 2003 ولقي مشاكل مشابهة، لكن الصحفي الأسترالي الشاب "جوليان أسانخ" كان قد استوعب الدرس كما يبدو قبل أن يؤسس في يوليو/تموز 2007 موقع "ويكيليكس"، إذ ظل فريق عمل الموقع مجهولاً لعدة سنوات، كما اعتمد في تعصينه على أنظمة تشفير وحماية متقدمة لم يستطع أي نظام استخباري في العالم أن يخترقها لإيقافه.

يتيح الموقع لأي شخص تحميل ما لديه من وثائق وصور ولقطات فيديو ثم تحديد اللغة والبلد ومنشأ الوثيقة، ويتولى خبراء الموقع التحقق من استيفاء المادة لشروط النشر، ثم يُفرج عنها مهما كانت سرية أو خطرة.

في أواخر عام 2010، تصدر اسم المؤسس "أسانخ" -الذي كان متخفياً- عناوين نشرات الأخبار والصحف وخطابات السياسيين وناشطي حقوق الإنسان حول العالم أجمع، فبعد أن كانت جهوده موجهة لفصح السلطات الصينية وغيرها في آسيا والشرق الأوسط؛ نشر أكثر من مليون وثيقة سرية من مداولات الدبلوماسيين الأمريكيين حول العالم والتي تتضمن أسراراً وتقارير وتعبيرات في غاية الخطورة، فاحتشد حول الموقع آلاف الناشطين والداعمين والمحاميين إيماناً برسائله، كما حشدت الشركات التجارية الكبرى والسلطات الغربية قواها لإيقاف هذا الموقع قضائياً أو بوسائل القرصنة، إلى أن أعلنت السويد عن اتهامه بفضيحة اعتدله جسي يفي هو ضلوعه فيها، وأصبح بذلك مطلوباً للشرطة الدولية "إنتربول"، فلجأ أخيراً إلى سفارة الإكوادور في لندن يوم 19 يونيو/حزيران 2012 خشية أن تسلمه السويد إلى الولايات المتحدة التي يخشى أن تحكم عليه بالإعدام.



لم تكن قصة ويكيليكس باختيابه "أسانخ" في سفارة الإكوادور التي يقف على أبوابها رجال الشرطة البريطانيون بانتظار خروجه للمقبع عليه، بل توالى أثر "جناح الفراشة" لتهم عاصفته من حيث لم يكن في حسان أحد، إذ نقلت بعض وثائق ويكيليكس عن دبلوماسيين أمريكيين أن نصف مجتمع المال والأعمال التونسي يرتبط بأسرتي

تضم بعض المؤسسات الإعلامية الكبرى في الغرب اليوم أقساماً خاصة بهذا النمط الجديد من الإعلام، حيث يتدرب المراسلون على إنتاج تقارير تلفزيونية كاملة باستخدام الهاتف الذكي، بدءاً من التصوير وانتهاءً بالمونتاج، ولا شك في أن هذا التقدم التقني يلعب دوراً متنامياً في تغطية الحروب والأزمات.



الصورة التي نشرت على غلاف نيويورك تايمز وأذهلت المصورين بصورتها العالية

كانت القنوات التلفزيونية الإخبارية تتعرج من عرض مشاهد الفيديو التي تلتقطها كاميرات الجوال بسبب رداءتها ونسبة إحتراف من يلتقطها، باستثناء حالات نادرة لمشاهد مهمة لم يتم توثيقها إلا على يد أحد الحارة أو الشهود.

لكن الربيع العربي أجبر الكثير من القنوات على إعادة النظر في سياستها، وكان لقناة الجزيرة دور رائد في كسر تلك القاعدة واعتماد ضوابط خاصة لقبول ما يبثه الناشطون الثوريون من مشاهد حصرية للعطشهرات والانتهاكات، وسرعان ما توسعت قنوات أخرى حول العالم في اعتماد لقطات الجوال كمصدر مقبول بصرياً وإعلامياً مادتها الإخبارية، وانتشرت ثقافة تدريب الناشطين على رفع مستوى كفاءتهم لالتقاط صور ومشاهد تنافس العمل الاحترافي.

الرئيس زين العابدين بن علي ورجلته، لتكون هذه التسريبات إحدى العوامل التي ساهمت في تحريك الشباب التونسي العاطل عن العمل للاحتجاج، حيث انطلقت الشرارة في إشعال محمد البوعزيزي النار في جسده أمام مبنى البلدية التي صادرت منه عربة كان يبيع عليها الخضار، فاشتعلت نار الثورة في البلاد كلها حتى أطاحت بنظام بن علي الذي حكم البلاد بقبضة من حديد لمدة 23 سنة، وتوالى من بعدها سقوط أحجار الدومينو في المنطقة العربية، حتى بدأت دول أخرى في آسيا وأوروبا الشرقية باتخاذ إجراءات وقائية تحسباً لثورات شعبية مماثلة.



شبابي صورة محمد البوعزيزي من أعظم الأمثلة على قوة الصورة في تحريك الشعوب وتغيير مجرى التاريخ

صحافة الهاتف الجوال Mobile Journalism

قد يبدو هذا المصطلح غريباً، غير أنه أصبح متداولاً بالفعل منذ عام 2005 ويُرمر له اختصاراً MoJo، حيث تعاونت وكالة رويترز الشهيرة مع شركة نوكيا الفنلندية لإنتاج هواتف محمولة تتضمن كاميرات خاصة بالصحفيين العاملين على الإنترنت، وذلك قبل أن تدخل الهواتف الذكية حياة الناس وتضع بصمتها على ممارساتهم وسوكهم اليومي.

كان للمنافسة الكبيرة بين شركتي آبل وسامسونغ على سوق الهواتف الذكية دور فعال في تطوير مفاهيم وتقنيات هذا النوع من الصحافة، حيث أصبحت تلك الهواتف بمثابة كاميرات فيديو احترافية سهلة الحمل والاستخدام.

ومع ظهور عدة كبير من التطبيقات (البرامج) والتجهيزات (الإكسسوارات) أصبح بإمكان الصحفي أن يمتلك تجهيزات احترافية ينحو عُشر القيمة المعتادة، فضلاً عن خفة الوزن وسهولة الاستخدام، حتى باتت التجهيزات الاحترافية مهددة بالانقراض!

الكاريكاتير

السياسية والاجتماعية، ثم انتعش هذا الفن مع انتشار الصحافة الورقية إلى أن تخصصت بعض الصحف بفن الكاريكاتير تحت مسمى الصحافة الساخرة، وكان أولها صحيفة "الكاريكاتير" التي أطلقت في فرنسا عام 1830



كاريكاتير يعود إلى عام 1805 يسخر من إمبراطور فرنسا نابليون بونابرت ورئيس وزراء بريطانيا وليام بيت في محاولتهما التتصام العالم

تكتسب الرسوم الكاريكاتورية قوتها من الرمزية، فهي تقدم للرسام هامشاً إضافياً من حرية التعبير والنقد، كما تدفع المتلقي إلى التأمل لترسخ في ذاكرته ما تحمله من رسائل، وقد يقوم بعضها على السخرية اللاذعة التي تصل حد التحقير، بينما يميل البعض الآخر إلى الكوميديا السوداء غير ترميز الواقع المؤلم، ويعد الرسام الفلسطيني ناجي العلي رائد هذا الاتجاه في الوسط العربي



يرى بعض الباحثين أن فن الكاريكاتير وُلد مع الرسوم الأولى على الصخور وجدران الكهوف، فمع أن الغاية من رسمها ما زالت مجهولة، إلا أن بعضها يعمل سمات الرسم الساخر القائم على المبالغة، وذلك بتشويه الأشكال البشرية وتضخيم بعض أعضائها، أما الظهور الحقيقي لهذا الفن فبدأ على يد قدماء المصريين، إذ ما زالت رسومهم الساخرة على قطع الفخار والجدران وأوراق البردي شاهدة على حس السكتة لدى رسامهم، فترى في بعضها أسداً يلعب "الضامة" مع ظبي، وفي رسوم أخرى تخدم القطط فرائاً في هيئة الأشراف، وكأنها إشارة ساخرة إلى الهزال الذي أصاب الدولة في عهد الملوك الرعامسة.

وفي اليونان القديمة؛ اشتهر الرسام "بوسن" الذي كتب أرسطو عما لقيه من عقاب جراء إصراره على السخرية من الناس برسومه الكاريكاتورية، ولعل هذا الفنان الياون الذي لقي حتفه تحت التعذيب قد استلهم منه مما تركه آخرون من رسوم تسخر حتى من الآلهة، إذ صورها بعضهم في أوضاع سكر ولهو، وجعل لها آخرون أدائاً حادة وملامح مضحكة ورؤوساً غالية من الشعر.

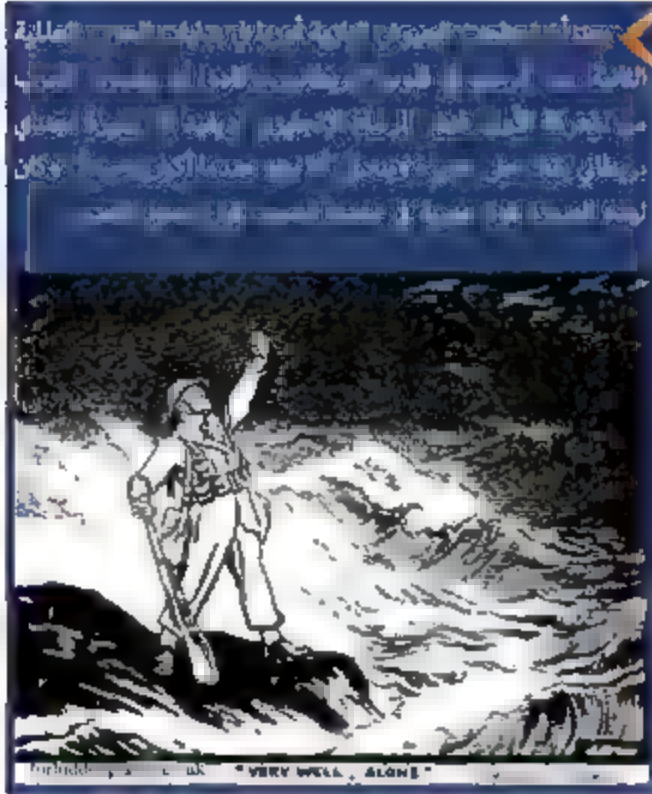
في بداية عصر النهضة، بدأت بوادر السخرية بالظهور على يد "ليوناردو دافنشي" عندما تجاوز المقاييس التشريعية المعروفة لرسم الوجوه، فوضع في بعض مخططاته الأولية لوحة "العشاء السري" الشهيرة رسوماً قبيحة لشخصية يهوذا والعديد من الشخصيات الأخرى، كما انتقلت عادة التشويه هذه إلى رسامين آخرين مثل "بوش" و"دورير" و"أوستادي".



رسوم كاريكاتيرية بريشة دافنشي

وفي القرن السابع عشر أصبحت السخرية والمبالغة أمراً شائعاً وعقبولاً في اللوحات الفنية على يد "هوغارت" و"غويا"، كما أضاف "غويا" بعض التعليقات الساخرة كالتي نجدها في الصحافة المعاصرة، وبعمران ما أصبحت المشهورات الكاريكاتورية إحدى أهم وسائل الحرب النفسية بين البروتستانت والكاثوليك، وخصوصاً تلك التي بالعت في بذاتها للسخرية من ألبان نفسه.

وفي أواخر القرن الثامن عشر، جعل الفنانون الإنجليز من الكاريكاتير فناً شعبياً يعرض رسومهم الساخرة على واجهات مخصصة في العديد من شوارع لندن، وكانت أعمالهم تسخر من كافة مناحي الحياة



الصورة الإعلامية التلفزيونية

كانت البداية مع "الجريدة السيمائية" التي تصنعها الدوائر الحكومية وتعرضها في دور السينما للجمهور قبل انتشار التلفزيون في منازلهم، حيث اعتادت الطبقة المثقفة في أوروبا وأمريكا على ارتياد دور العرض لمشاهدة شريط إخباري ملخص يوثق أحداث الأسبوع بالصوت والصورة.

ومع ظهور التلفزيون في خمسينيات القرن العشرين؛ دخل تقليد متابعة نشرة الأخبار المسائية في صميم الحياة اليومية لكافة شرائح المجتمع الأمريكي، وكانت البداية مع تقرير "هنتلي برنكلي" اليومي على قناة NBC بدءاً من عام 1956، ثم دخلت قناة CBS المنافسة مع مذيعة الشجر "والتر كروتكايت"، وتبعها كل من ABC وPBS.

سرعان ما بنى الناس علاقة ثقة عميقة مع مقدمي نشرات الأخبار، إذ كان حضور الصورة المتحركة في منازلهم أشبه بتحقيق معجزة التحايط مع كتائنات غيبية مقدسة، ولم تكتسب الأحداث لأهميتها لسطاها التاريخية في وجدان الناس إلا من خلال التجمهر أمام الاختراع العجائبي (التلفزيون) لمعايشتها، مثل هبوط الإنسان على سطح القمر وتوقيع اتفاقية كاسب ديفيد بين بيغن والسادات ونقل أولى مباريات كرة القدم.

في نهاية سبتمبر من عام 2005؛ نشرت صحيفة "يولاندس بوستن" الدانمركية اليمينية التي عشر رسماً كاريكاتورياً يصخر من النبي محمد صلى الله عليه وسلم في سياق اعتراضها على الصعوبة التي يواجهها كل من يريد أن يرسم صورة لنبي الإسلام، وخلال أقل من أسبوعين أعادت صحف ترويجية وألمانية وفردسية متطرفة نشر هذه الرسوم، فتعالت أصوات التنديد من الجاليات الإسلامية الأوروبية لتصل إلى أطراف العالم الإسلامي، لكن المطالبة بالاعتذار لم تسفر سوى عن المزيد من إعادة النشر والتعنت.

وسرعان ما وقعت حكومة الدانمرك في أكبر مأزق دبلوماسي في تاريخها المعاصر، حيث استدعت كل من السعودية وليبيا وسورية وإيران سفراءها من كوبنهاغن، وأحرق المتظاهرون سفارات ومصالح الدانمرك والنرويج في دمشق وبنغازي وبيروت، وقاطع التجار والمستهلكون المسلمون واردات البندين مما هدد بفقدان عشرات آلاف العمال وظائفهم.

يقال إن إقدام الصحيفة على هذا الفعل جاء بعد أيام من مطالبة أئمة المساجد وقياس الوزراء الدانمركي بمنع وسائل الإعلام من الإساءة للإسلام للحد من التصرف، كما سارع اليمينيون في النرويج لنشر الرسوم عقاباً لرئيسة الحزب الاشتراكي النرويجي على مطالبتها بمقاطعة بضائع "إسرائيل"، وربما تيجع للمتطرفون اليمينيون في توسيع الهوة بين الشرق وغرب تدريجة تقديس حرية التعبير، لكن قوة الصورة الكاريكاتيرية خرجت عن سيطرتهم لتسفر عن تضاعف ظاهرة تعلق المسلمين بهويتهم، وعلى نحو لم يكن ليخطر على بال الرسامين الذين أقر بعضهم بأنه قد غرر بهم.



أحد الرسوم المسيئة التي نشرت في الصحيفة، ومن غلاف الصحيفة يهضم بجملة سدسية



الجزيرة عام 1996 التي سرعان ما رسخت مكانتها لتصبح أقوى علامة تجارية إعلامية في العالم بعد تغطيتها للحرب على أفغانستان عام 2001.



تلعب السرعة في نقل الصور والمعلومات دوراً كبيراً في حياتنا. فقبل قرن من الزمن صنع المصري اليهودي ناثان ماير روتشيلد شبكة خاصة به لتبادل الأخبار عن طريق الحمام الزاجل. وعندما علم مبكراً بقرب هزيمة "نابليون" في معركة "واترلو" أوعز إلى مندوبيه بنشر أخبار منافسة في إنجلترا ليضع الذعر في السوق المالية بلندن ويهبط سعر العملة. ثم أبحر روتشيلد بنفسه إلى إنجلترا عبر قارب صغير واشترى مع مندوبيه كل ما أمكن من صكوك وأسهم، وأعاد بيعها بسعر مرتفع بعد وصول خبر انتصار الإنجليز ليحبي بذلك ثروة طائلة.

أما اليوم، فيحصل مراسلو القنوات الإخبارية على مكافآت مغرية عندما يتجهون في تحقيق سيق صحفي وينقلون الأنباء العاجلة قبل وصول كاميرات القنوات المنافسة، وقد حقق هذا التنافس الوصول إلى مرحلة قياسية في نقل الخبر مما يشجع مراكز صنع القرار نفسها على اعتماد تغطيات القنوات الإخبارية من أرض الحدث.

التقارير التلفزيونية

في عصر الصورة، يرداد اعتماد الصحافة المتلفة على ما يراه المشاهد أكثر مما سمعه، فالمراسل اللامع هو الذي يزود المشاهد بمعلومات واقعية وكافية من خلال الصورة أولاً، ويساعده على تلقي هذه المعلومات بثقة تامة ويستخرج أهدافها ومعانيها بنفسه دون توجيه أو تلقين. لذا تتطلب إنجاز التقارير المتلفة إتقان فن خاص يختلف عن كتابة التقارير الصحفية المقروءة أو المسموعة، فمن

ويُنسب إلى مذيع قناة CBS "والتر كرونكايت" الفضل في تأسيس هذه العلاقة الوثيقة، ليس فقط من خلال مصداقية نقله للخبر بل واهتمامه بالتواصل البصري بين ناقل الخبر ومتلقيه، ففي مطلع السبعينيات بدأ بتقديم نشرة الأخبار كل مساء بلقطة مقربة على وجهه الوقور ومثبتاً عينيه على الكاميرا التي تُعرض نص الخبر أمام عدستها باستخدام جهاز Auto-Q، فضاعف بذلك من ثقة المشاهد الذي يقرر لاشعورياً بأن شخصاً مهذباً يألف إطلائه كل يوم وينظر في عينيه أثناء الحديث لا يمكن أن يكون كاذباً.



تطور هذا الماهوم فيما بعد بتوظيف عناصر جمالية أخرى لاكتساب ثقة المشاهد فأصبحت نشرات الأخبار تُقدم على خلفية غرفة الأخبار التي تصبغ بشاشات العرض وحركة الصحفيين، كي يشعر المشاهد بأن فريقاً احترافياً بذل الكثير من الجهد لينقل إليه ما تقرأه المديعة الصنماء أو المذيع الوقور لكن هذا الأسلوب تم تطويره لاحقاً بحيث استبدلت غرفة الأخبار في الخلفية بشاشة عملاقة تعرض صوراً ولقطات متحركة تروي الخبر أثناء تقديمه.

مع بداية تسعينيات القرن العشرين دخلت الصورة التلفزيونية عصرًا جديداً عندما احتكرت قناة "سي إن إن" الأمريكية -غير الحكومية- التغطية المصورة والحية لحرب الخليج الثانية، فتمكن الناس للمرة الأولى من متابعة ما يجري وراء المحيطات مباشرة وعلى مدار الساعة، حتى أطلق البعض على هذه الحرب اسم "حرب السي إن إن"!

ولم يقص عقد التسعينيات حتى دخل أباطرة الإعلام حلبة المنافسة مع "سي إن إن" وتضاعفت حصص الصحافة التلفزيونية بسرعة قياسية، فخلال عشرين فقط (ما بين 1996 و1998) زاد عدد البرامج الإخبارية الأسبوعية في الولايات المتحدة من اثنين إلى عشرة، وحرصت الدول الكبرى على نيل حصتها من الفضاء الإخباري بأسرع ما يمكن وغولمت قنواتها مثل BBC و Sky News و Canal 24 و Euronews و TVE، كما دخل الإعلام العربي المنافسة بقوة مع قناة

"الكتابة للصورة" يعتمد على احتراف تقنيات فنية ومهارات لغوية والتمتع ببعض صفاتي خاص.

يبدأ المراسل بوضع خطة هيكلية مسبقة لتصوير الأحداث والمقابلات والاستطلاع الميداني، ويؤجل كتابة تقريره إلى ما بعد التصوير ليتمكن من التعليق على ما يحورته من لقطات، ويستقدم المراسل خلال التصوير بعض تقنيات الإخراج التلفزيوني المستخدمة في الدراما، فمن خلال تحكمه بموقع الكاميرا وزاوية محورها وحجم اللقطة وطولها وكمية الإضاءة: يمكنه إيصال العديد من المعلومات دون تعيق.

كما يتوقف إيقاع التقرير وحركة الكاميرا على الموضوع، فالموضوعات الإنسانية أبطأ إيقاعاً وأقل حركة، أما الحروب والمظاهرات فتتطلب حركة سريعة، وسيأتي تفصيل هذه التقنيات في فصل "الصورة السينمائية والتلفزيونية"، غير أن المراسل التلفزيوني يزيد عليها أيضاً استخدام اللقطات التداخلية Inserts سواء خلال المقابلات أو أثناء التعليق على الأحداث، وهي لقطات تصيف بعض المعلومات أو تزيد في توضيح النص أو تنطوي على رسالة مبطنة يعتمد المراسل نقلها دون إفصاح، مثل استخدام لقطة سريعة من يضع ثوان لرجال الشرطة وهم يضربون المتظاهرين لعرضها خلال مقابلة مع شخص مسؤول يزعم أن السلطات تتعامل مع المدنيين بأسلوب حضاري.



الصورة التلفزيونية والدعاية (البروباغندا)

لاحظ أرسطو قديماً أن العوام يبهرون بالمظهر الخارجي للخطباء المفوهين أكثر مما تعينهم كلماتهم، لذا حرص القادة عبر التاريخ على الاحتفاظ ببيئتهم في عيون الناس بتقليص فرص الاحتكاك بهم، والتحكم بالصورة التي يخرجون فيها للعمرة في حالات محدودة.

يقول هيربرت تشيلر أستاذ الإعلام والاتصال بجامعة كاليفورنيا ومؤلف كتاب "المتلاعبون بالعقول"، تمثلت العبقرية المربعة للنخبة السياسية الأمريكية في قدرتها على إقناع الشعب بالتصويت ضد أكثر مصالحه أهمية دون حاجة إلى القمع والأضطهاد. فيقوم مديرو أجهزة الإعلام في أمريكا بوصف أسس عملية تداول الصور والمعلومات ويشرفون على معالجتها ولتقيحها وإحكام السيطرة عليها، تلك الصور والمعلومات تعدد معتقدات الناس ومواقفهم، بل وتعد في النهاية سلوكهم.

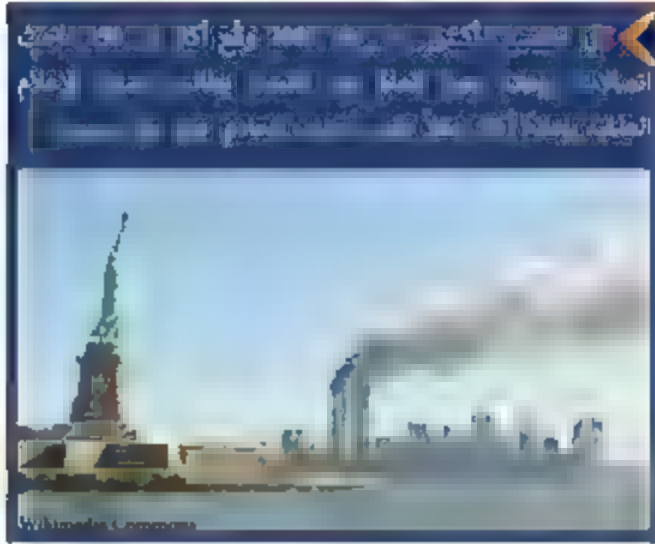
Mind Managers



أكد الباحث "ملين" أن الرأي العام يتأثر سلباً أو إيجاباً خلال الحملات الانتخابية بنجاح وكفاءة الصور التي يتم التقاطها للمرشحين لمنصب الرئاسة الأمريكية. ووفقاً لدراسة أخرى أجريت في كندا عام 1988: ممنح الناخبون أصواتهم للمرشحين الذين يتصفون بالوسامة أكثر من غيرهم بما يعادل الضعفين ونصف الضعف، علماً بأن حوالي 73% من الناخبين لا يعترفون بأثر المظهر الخارجي للمرشح على أصواتهم لأنهم لا يشعرون بذلك!



عند ظهور أسطورة جاكلي كيندي عام 1960 في الستينيات بأنافتها المحببة، أصبحت صورة السيدة الأولى جزءاً مكملاً لصورة المرشح للانتخابات الأمريكية، لذا يُنسب بعض الفضل في نجاح أوباما إلى زوجته ميشيل، وخصوصاً بعد أن كشف الخبير في الأزياء "أندريه ليون" عن وجه الشبه بين ميشيل وجاكلين، مما دفع مجلات التسلية وبرامج الترفيه الأمريكية إلى متابعة كل المستجدات على صعيد المظهر الخارجي للرئيس وزوجته، مستعينة بتحليلات خبراء الأزياء والمكياج -بعد كل ظهور لأحدهما- لتتشربها بين أخبار النجوم والمشاهير.



تطبق القوات التلفزيونية اليوم الوسيلة نفسها التي استخدمها هتلر لصياغة فكر موحد للشعب الأري، عبر التكرار المستمر للخصائبات السياسية والعروض العسكرية وصور العدو، حتى تنهار القوى العقلية الفاعلة أمام تدفق الصور الدعاية المتناسكة، وصولاً إلى تكوين قبول أولي لاشعوري يستبعد مع الزمن أي نزعة داخلية للتشكيك في شيطنة العدو وجدوى إبادته.



ومع شيوع النظام الديمقراطي القائم على الانتخابات، تزايد اهتمام السياسيين بصورتهم في عيون الناخبين، ويقدر بعض الخبراء أن فوز "واين هاردينج" في حملة عام 1920 للرئاسة الأمريكية يعود بالأساس إلى مظهره الرئاسي أكثر من إمكاناته.

وبانتقال مركز النقل في الحملات الانتخابية إلى الصورة التلفزيونية؛ تضاعف اهتمام المرشحين بمظهرهم الشخصي وبدؤوا بالنجوى إلى وكالات متخصصة في صناعة صور المشاهير، حيث يتولى الخبراء بيسيكولوجية الجماهير وفنون الاتصال الاهتمام بأدق التفاصيل: بما يشمل تدريب المرشح على فنون الإلقاء ومبادئ الإتيكيت والبروتوكول ووصولاً إلى المكياج والملابس.

وكان السيناتور الشاب جون كيندي هو أول من أدرك قوة الصورة التلفزيونية في الدعاية السياسية، فاستغلها ببراعة في أول مناظرة تلفزيونية بين مرشحي الرئاسة الأمريكية عام 1960، ييسمارفغ نالب الرئيس المخضرم ريتشارد نيكسون استخدام المكياج والتدرب على مهارات الحوار والخطابة معتمداً على خبرته السياسية الطويلة، ففسر المناظرة والانتخابات معاً.

فطاع نيكسون للمناظرات التلفزيونية في حملتين رئاسيتين تاليتين، فتمكن من النجاح فيهما بمواقفه السياسية ضد الشيوعية دون أن يورط نفسه في عالم الصورة الذي لا يتقنه، غير أنه فشل فشلاً ذريعاً بعد فضيحة "ووترغيت" مع تخلي "الأغلبية الصامتة" عنه نتيجة إصراره على تصعيد العنف في فيتنام.



وهكذا اكتشف السياسيون من بعده أن من يملك الصورة التلفزيونية هو الذي يحكم، بل لم يعد الكثيرون يكتفون بالدعاية الإيجابية التي توفرها لهم الصورة، فأخذوا ييئون الرسائل السلبية أيضاً لتشويه صورة الخصم، وقد برع روجر آيلر في هذا الأسلوب الدعائي خلال إدارته لحملة رونالد ريغان عام 1984، ثم وسع نطاق رسائله المدمرة عندما تولى مهمة الدعاية لجورج بوش الأب، فربط بين منافسه "دوكاكيس" وبين كل ما يثير الذعر لدى الناخبين، إذ قدمه في إعلاناته

لكن دور الصورة التلفزيونية في الدعاية لا يتوقف عند ترجيح كفة الأحزاب والمعارضين، فمُنذ بدء انتشار التلفزيون السريع في الخمسينيات؛ نقلت الحكومات نقطة ارتكازها في الدعاية السياسية "البروباغندا" من الصحافة المكتوبة إلى ساحة الصورة المتحركة، وكانت السيطرة على التوجهات العامة للإعلام التلفزيوني متطبقة تقريباً بين المعسكرين الشيوعي والرأسمالي، مع قصر الاختلاف على مستوى المجاهرة بالتحكم وأسلوب تنفيذه.

ففي حرب الخليج الثانية عام 1991: كان حوالي 75% من الفرنسيين يرفضون اشتراك بلادهم في الحرب ضد العراق، فشنت وسائل الإعلام حملة مبثوثة تتحدث باستمرار عن العرب الظليمة والقصيرة، كما تولت الصورة التلفزيونية مهمة شيطنة "العدو العراقي" القادم من الشرق، فارتفعت نسبة تأييد المشاركة في الحرب خلال شهور قليلة إلى حوالي 80%.

وبالرغم من هزيمة صدام حسين في هذه الحرب وتشديد الحصار على بلاده؛ دأبت آلة الدعاية السياسية في أمريكا وأوروبا في السنوات العشر التالية على الربط البصري بين كل أشكال الدكتاتورية المعروفة وصورة صدام، حتى أصبح نموذجاً كاريكاتورياً للحاكم العسكري المستبد.

بعد وقوع أحداث العادي عشر من سبتمبر؛ ومنذ الساعة الأولى للحدث، اقترنت تعطية شبكات الأخبار الأمريكية بلقطات متكررة ومستمرة لمعسكرات المقاتلين الأفغان مع صور أخرى للحرم المكي والكعبة المشرفة، واستمرت الحملة لاستغلال الغضب الشعبي وتبرير الحرب التي أطلقتها الإدارة الأمريكية ضد ما يسمى بالإرهاب، فكانت صور الانفجار والرجال الذين رموا بأنفسهم من برجين تلاحق المواطن الأمريكي في كل مكان، وقد وصف البروفيسور الأمريكي "أرون كاستلان كارجيل" هذه الحملة بقوله: "إن التغطية في شبكات الأخبار والمجلات الإخبارية تبدو كأنها تهنت هدف تحضيرنا للحرب، بدلاً من إثارة سؤال مثل: كيف وصلت الأمور إلى هذا الحد؟ لمن ستكون تلك الحروب؟"، وقال "روبرت ميكشيفي": "لقد فعل الإعلام كل شيء إلا ما يجب عليه فعله، وهو عد المواطن الأمريكي بالسياق الذي يمكنه من فهم أسباب ما يحدث".

الأخبار التلفزيونية والحقيقة؟

عندما آلت إمبراطورية السوفييت الشيوعية إلى الروال في نهاية الثمانينيات لم يقبل المعسكر الرأسمالي انتهاء حربه مع العدو بهذه البساطة ودون ضجيج -كما يرى المفكر الفرنسي إيباسو رامونه- فكان لابد من صناعة أسطورة ما للابتهاج ببشاعة ذاك العدو.

المصورة على هيئة طفل يلعب لعبة الحرب، ثم لوث سمعته بلقطات مرفقة لتلوث ميناء بوسطن، واختتم هجومه بلقطات لمجرمين يُطلق سراحهم من السجن في إشارة إلى تساهل ولاية "دوكاكيس" الذي أدى إلى إطلاق سراح أحد القتلة ليعبد ارتكاب أفظح الجرائم.

هذه السياسة الترهيبية أعيد توظيفها بصرياً ببراعة في الحملة الدعائية الثانية لجورج بوش الابن، فالجانب أدائه العفوي في المناظرات وصربه عن وتر المشاعر الدينية والقيم العائلية؛ تمكنت آتته الدعائية اليمينية من بث الدرع في قلوب الأمريكيين للاحتشاد خلفه في حربه على الإرهاب، بينما ظهر منافسه "جون كيري" أكثر تساهلاً، ليكتشف الشعب الأمريكي بعد تفجر الأزمة المالية تكلفة الإيمان الأعشى بدوغمائية الصورة.

وفي عام 2008: استغل المرشح الديمقراطي "باراك أوباما" الوعي الجديد بقيمة العقل ورغبة الأمريكيين بتغيير سياسة بلادهم الخارجية، فأعاد توجيه قوة الصورة في اتجاه التغيير العقلاني والأمل بالمستقبل، وكان حريصاً على الظهور في صورة الشاب المثقف الواثق من نفسه، والمليء بالحيوية، وهي الصفات التي لم يتجسج منافسه "جون مكارين" في إقناع الناس بها طوال حملته.

وفي عام 2008: استغل المرشح الديمقراطي "باراك أوباما" الوعي الجديد بقيمة العقل ورغبة الأمريكيين بتغيير سياسة بلادهم الخارجية، فأعاد توجيه قوة الصورة في اتجاه التغيير العقلاني والأمل بالمستقبل، وكان حريصاً على الظهور في صورة الشاب المثقف الواثق من نفسه، والمليء بالحيوية، وهي الصفات التي لم يتجسج منافسه "جون مكارين" في إقناع الناس بها طوال حملته.



ملصق دعائي لحملة أوباما ضمنه الفنان "شيلارد كيري"

الألبان، فالف كتاباً يعترف فيه بتلقي العديد من التقارير الوثائقية المشابهة التي تعرض في معظمها على التعصب، متهماً إدارات القوات التلفزيونية بدفع الصحفيين إلى الكذب بحثاً عن الإثارة بأي ثمن، وذلك قبل أن تنال حكماً بالسجن لأربعة أعوام.

الأسلحة والإعلام

إبان حرب الخليج في أوائل التسعينات، ظهر بوضوح أثر تزواج الإعلام مع صناعة الأسلحة حيث ابتلعت شركة "ستينغهاوس" شبكة "سي بي إس" الإخبارية، وسيطرت شركة "جورال إلكترونيك" على شبكة "إن بي سي"، وكانت كلا الشركتين من أوائل مصدري قطع الغيار لأسلحة الجيش الأمريكي، لذا كان مراسلو الشبكتين يقدمون تقاريرهم خلال الحرب من داخل كابيئات القيادة في الطائرات المقاتلة ليسألوا الطيارين عن شعورهم خلال القصف!



وما أن أعلن عن اكتشاف مقبرة جماعية في رومانيا خلال محاولة الشيوعيين استعادة الحكم من الثوار! حتى تسارعت كاميرات التلفزة العالمية إلى الموقع لتصوير ما قيل إنه مجزرة المخابرات الشيوعية ضد شباب الثورة. وحيكت على الفور سيناريوهات محكمة حول مرتزقة عرب إرهابيين جازوا لتقديم الطاعة العمياء للدكتاتور نيكولاي تشاوشيسكو الذي يفتن في سراديبه ويدير عمليات الإرهاب في الخفاء، ووثقت الصورة المتلفزة بالعمل إخراج بعض الجثث التي قيل إنها تزيد عن أربعة آلاف جثة، وإنها جزء صغير من عدد الضحايا الكبي الذي وصل إلى سبعين ألفاً خلال بضعة أيام، ولم يمض عام حتى اكتشف الجميع أن عدد ضحايا الثورة بما فيهم الشيوعيون لم يزد عن الألف، أما المقبرة الجماعية فلم يُعثر فيها على أكثر من مئة!



تشاوشيسكو

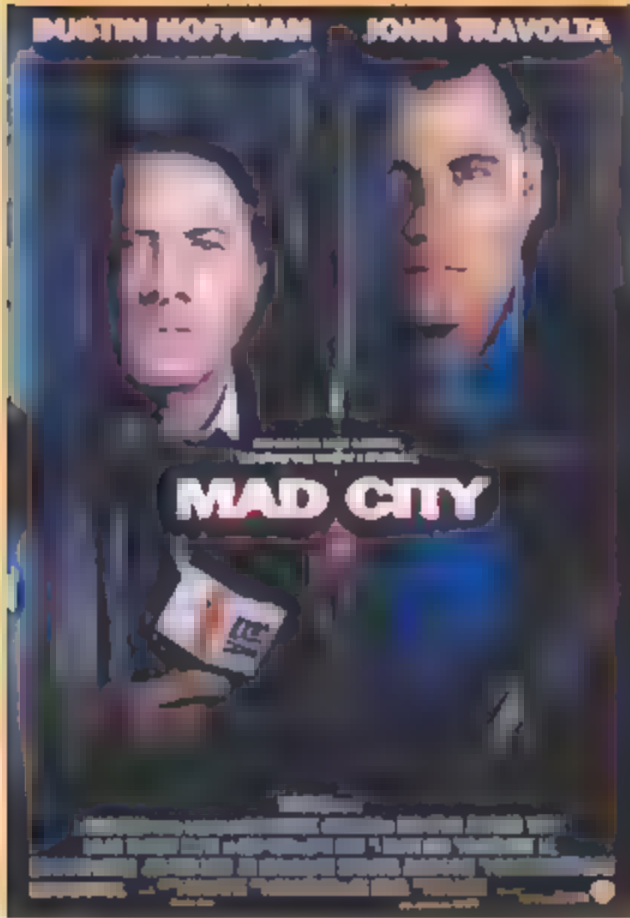
بهذه الصدعة الكبرى استهلكت الصحافة التلفزيونية عصر الإمبراطوريات الإعلامية، ففي عام 1993 وحده شهدت أوروبا 895 حالة اندماج بين شركات الإعلام والاتصالات، وأصبح أقطاب المال يتنافسون على اقتسام كعكة الإعلام الذي أتاح لمن يملك التمويل الكافي أن يتحكم في عقول وأذواق وأخلاق الناس ويؤثر في نتائج الانتخابات وسياسات الحكومات وموازن المصالح السياسية والاقتصادية حول العالم.

تسابقت الشبكات الإخبارية على نشر مراسليها حول العالم لتغطية أكبر مساحة ممكنة من الكوكب منذ نجاح "سي إن إن" في تغطية حرب الخليج الثانية (عاصفة الصحراء)، ونظراً للتنافس الشديد بات الرهان على الوصول إلى الخبر ونقله مصوراً وطازجاً -ومباشراً إن أمكن- إلى للمشاهدين أكثر أهمية في بعض الأحيان من مصداقيته، فالشعار الذي يتباهى به الإعلام الناجح هو أن يكون المشاهد أقرب إلى موقع الحدث، وليس أكثر فهماً لما يجري في الحقيقة.

وفي ظل الهوس بالصورة، يضطر الإعلاميون أحياناً إلى إغفال الكثير من الأخبار والقصص المهمة لمجرد عجزهم عن توفير صور لها، بل تلجأ بعض وسائل الإعلام أحياناً إلى إعادة تمثيل بعض الأحداث الفاتنة لتصويرها، أو يدفع النظام الإعلامي -القائم على التسرع وصحف الرقابة- بعض الإعلاميين الطموحين إلى استغلال هذا اللهاث وراء المرفعات الإعلامية بتلقيق قصصهم المصورة، كالتهازل المراسل الألماني "مايكل بورن" فرصة تفجير مركز سياحي في تركيا سنة 1994 ليصور تقريراً متلفزاً حول "إرهابيين أكراد" يصنعون القنبلة في إحدى المغارات، وعندما افضح أمره تبين أنهم ممثلون من المهاجرين



في الفيلم الهوليودي الجري "مدينة مجونة" Mad City يحاول حارس بسيط في أحد متاحف نيويورك استعادة وظيفته بعد أن طُرد منها؛ عبر احتجاز مجموعة من الأطفال خلال قيامهم بجولة في المتحف، ويتصادف الحدث مع وجود مراسل تلفزيوني في الموقع، فيستغل الفرصة على الفور وينقل على الهواء طائشة يصيب بها الحارس زميله الأسود، وسرعان ما تنهافت عربات النقل المباشر وتقطع جميع القنوات إرسالها لمواكبة الحدث الإرهابي الخطير، ويتحول الأمر إلى جنون جماعي مع دوران عجلة البرامج الحوارية والتقارير التي تنيش ماضي الرجل وسيل الأكاذيب التي يلفقها المراسلون الانتهازيون لإدانته واستطلاعات الرأي التي تحول إلى مجرم مشيع بالعنصرية، بينما تدور خلف الكواليس مفاوضات ومناورات بين أقطاب الإعلام لاقتسام كعكة الإعلانات والأسهم، مما يدفع الحارس البسيط خلال ساعات إلى ارتكاب جريمة حقيقية!



لم يعد الأمر يقتصر على التقارير الإخبارية والوثائقية، بل تملأ القنوات الإخبارية ساعات بثها برامج حوارية مشابهة، وبالرغم من ديمقراطية وجوده المبدأ الذي قامت عليه البرامج الحوارية الحية إلا أنها أصبحت أيضاً عنصراً فاعلاً من عناصر الآلة الإعلامية الضخمة التي توظف لعشد الرأي العام وتوجيهه، حتى اعتاد المرشحون للمناصب السياسية العليا في الولايات المتحدة على استثمار هذه المسابر الإعلامية المهمة خلال حملاتهم، مثل ظهور "هيلاري كلنتون" في البرامج السياسية لأهم خمس شبكات تلفزيونية أمريكية إنان حملة ترشحها لمنصب الرئاسة عام 2008.

إذن فقد توافقت الآمال التي غُلفت على السلطة الرابعة لصاحبة الجلالة (الصحافة) في مطلع القرن العشرين، لتنتهي إلى تشاؤم عميق في آخره. فبعد شهور قليلة فقط من اندلاع حرب الخليج الثانية التي دُشن بها عصر التغطية المباشرة تلفزيونياً تبين للكثير من الناس في الغرب أن الكثير مما رأوه لم يكن سوى خدعة، حتى أقدم المفكر الفرنسي المعروف "جون بودريار" في العام نفسه على وضع كتاب أسماه "حرب الخليج لم تقع"، كما نشرت في العام التالي منظمة مراسلون بلا حدود كتاباً يحمل أسماء العديد من المفكرين بعنوان "أكاديب حرب الخليج".

ومنذ ذلك الحين تشير الاستطلاعات إلى تراجع ثقة الناس بالإعلام، فالصورة المرعبة للدكتاتور القادم من الشرق (صدام حسين) التي ررعتها الصحف والأفلام الأمريكية في عقول الشعب منذ حرب الخليج لم تبق على وتيرتها حتى بعد سقوط برج نيويورك، ووفقاً لاستطلاعات مؤسسة غالوب الأمريكية انخفضت نسبة من يثق بوسائل الإعلام من 53% سنة 1998 إلى 43% سنة 2010.



ويبدو المراقبون أكثر تشاؤماً؛ ففي دراسة لجامعة ميريلاند الأمريكية عام 2004 لا تريد نسبة من يثقون بالأخبار التلفزيونية ممن يبلغون الرابعة عشرة في الولايات المتحدة عن 12% في مقابل 18% فقط في

الأمم المتحدة، حيث لا تريد نسبة من يثقون بالأخبار التلفزيونية ممن يبلغون الرابعة عشرة في الولايات المتحدة عن 12% في مقابل 18% فقط في

المعدل العالمي، أما إحصاءات مركز بيو الأمريكي للدراسات فتشير إلى انخفاض نسبة الأمريكيين الذين يثقون تماماً في أخبار الصحافة حول الحرب في العراق من 30% سنة 2003 إلى 7% فقط سنة 2007، أما نسبة من لا يثقون بها مطلقاً فارتفعت من 1% إلى 27%

وربما على عكس ما يردده الكثيرون في عالمنا العربي من ثقة الشارع الغربي العمياء بما يتلقاه من وسائل الإعلام! فإن ثقة الشعوب في الدول غير الديمقراطية بإعلامها هي أكبر بكثير، إذ تلغ هذه النسبة في ليجيريا 88% وفي إندونيسيا 86%، وفي مصر (قبل ثورة يناير) 74%، بينما لا تريد عن 47% في بريطانيا، و43% في ألمانيا، وذلك حسب استطلاع أجرته مؤسسة "غلوبسكان" البريطانية سنة 2006، ولا شك في أن هذه الثقة قد تراجعت كثيراً بعد اندلاع ثورات الربيع العربي.

ونظراً لضعف ثقة المتلقي بالإعلام الغربي، يلجأ صناع القرار وجماعات الضغط (اللوبيات) ورجال الأعمال المتنفذون إلى وسائل أخرى للتحكم في الرأي العام، إذ كانت الحكومة الأمريكية اليمينية في عهد بوش الابن بحاجة إلى صورة واقعية لكارثة بحجم تدمير أعلى برجين في نيويورك بوضع التهلكة، وبجمت تلك الصورة الرهيبة بالفعل في أحداث صدمة عاطفية كانت كافية لتشد الرأي العام العالمي لغزو أفغانستان عام 2001، ثم جاء بعدها دور الصورة الإخبارية الملغقة لاستعادة صورة "تشاوشيسكو" الافتراضية في سراديبه وإصلاها بأسامة بن لادن.

ومع أن الحملة نجحت في الحصول على تأييد شعبي لضرب أفغانستان، لكن جميع الوثائق والرسوم والمزاعم التي قدمتها إدارة بوش الابن عام 2003 لم تكف لإقناع الأمريكيين بغزو العراق، حيث لم يكن من الممكن إسقاط أبراج أخرى على رؤوس أصحابها، كما فشلت المحاولات الإعلامية بإقناع الكثيرين بتحالف "فلول صدام" مع ميليشيات القاعدة في سراديب الفلوجة بعد عجز قوات التحالف عن إيجاد أي دلائل على خطورة السلاح النووي والكيميائي للمعرض.

وبالرغم من وجود عوامل عديدة لنجاح التجيش الإعلامي في الحملة على أفغانستان بالقياس إلى فشلها في غزو العراق، فإننا لا نبالغ عندما نقول إن جزءاً مهماً من هذا التباين يعود إلى الفرق في توظيف قوة الصورة الكامنة في مشهد سقوط الأبراج عند ربطه بظالما أكثر من ربطه بصدام. فالصورة تتجنب الخوض في الحقائق ووجهات النظر وتكتفي بمعالجة المشاعر واستعراض الغرائز، لتنفذ بقوة إلى العقل الباطن وتؤثر في السلوك والأفكار عبر آليات التنميط والتعريض.

لذا تضم الإمبراطوريات الإعلامية الغربية شركات إنتاج سينمائي وتلفزيوني تعمل جنباً إلى جنب مع غرف الأخبار، وقد صرح "جاك

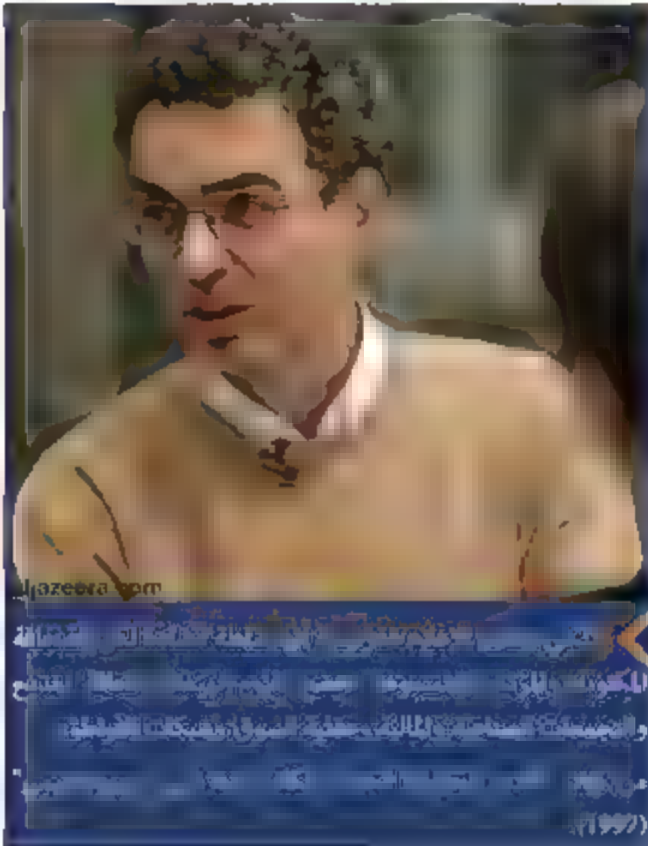


فيلم "طلقات ساخنة" (Hot Shots) 1991 هو نموذج لأفلام وبرامج وصحف كثيرة دأبت على شيطنة صدام حسين والسخرية منه طوال عقد التسعينيات مهيدا لعرله ثم إعدامه.





رسم تخيلي قدمه وزير الدفاع الأمريكي دونالد رامسفيلد في لقاء تلفزيوني قبل الحرب على أفغانستان، ويشرح فيه تفاصيل اتفاق قال إن مقاتلي طالبان كانوا يستخدمونها كغرف عمليات في التخطيط لعملياتهم "الإرهابية"، وقد ثبت لاحقا عدم وجود أي نوى من هذا النوع.



فالتنتي" رئيس شركة Motion Picture Association of America بالقول: "إن واشنطن وهوليوود يحملان الجيبتات نفسها"، وهذا ما ستعرض له بتفصيل أكبر في فصل قادم.

أما في العالم العربي الذي نشأت فيه أجيال عدة على ثقافة الخوف والخضوع والاستعمار، فقد كان الإنسان المقهور مضطرا لإكراه نفسه على تصديق الخطاب الرسمي الذي تقدمه وسائل الإعلام، لأنه لن يجد طريقا آخر للتخلص من معاناة الظلم وسط تنافس صارخ بين المثاليات التي يتبجح بها الطغاة وبين الواقع العاري عن كل القيم.

وعندما انطلقت بواكر الربيع العربي في مطلع عام 2011، شنت وسائل الإعلام الرسمية والخاصة حملات غير مسبقة لتضليل الرأي العام وتشويه صورة الثوار، ففي كل دولة عربية وصلت رياح الثورة سارع الطاغية نفسه لإطلاق صفات الترميط والتحقير ضد مناهضيه، فانتشرت على الفور مصطلحات الجرائم والمارقة والمهندس والهرذان، أما سلطات الانقلاب الذي قاده عبد الفتاح السيسي في مصر بتاريخ 3 يوليو 2013 فعادت للانتكاس إلى أسوأ مما كان الوضع عليه قبل الربيع العربي، مطلقة وصف الخرفان على مؤيدي الرئيس محمد مرسي، في إيعاء واضح للتهديد بالذبح.

وكان لا بد في كل تلك الحملات من توظيف تقنيات الصورة لتضخيم المسيرات المؤيدة للأنظمة، وترويع للمشاهدين عن مشاهد الشغب، وتوريث المعتقلين بقضايا إرهاب وجرائم مفرجة.

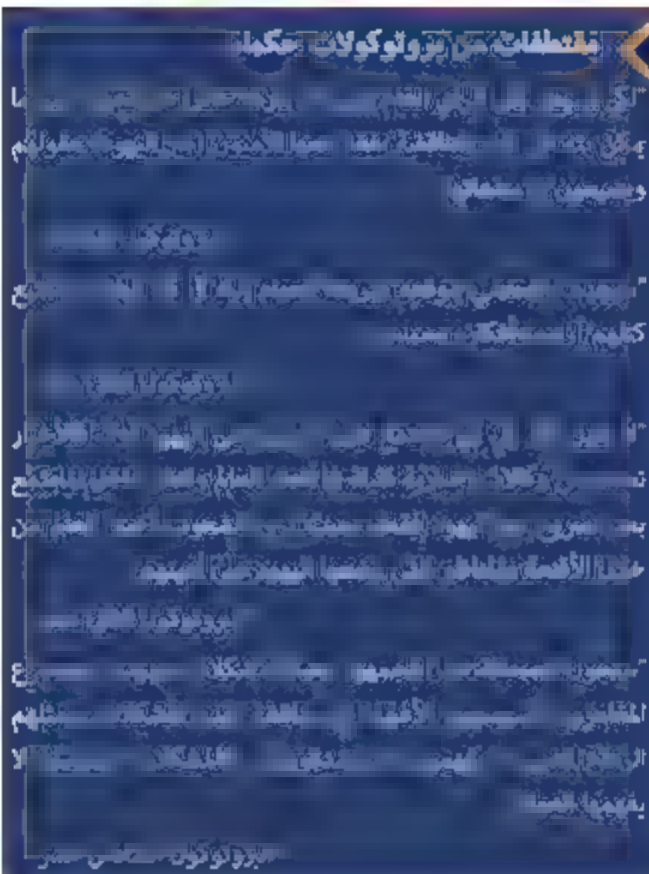
ولعل الحالة المصرية تقدم لنا مثلا نموذجيا للمقارنة بين قوة الإعلام التقليدي والجديد حيث عمدت سلطات الانقلاب إلى إغلاق الفضائيات المعارضة لها منذ اليوم الأول، فضلا عن حظر الصحف المعارضة ومطاردة الصحفيين، لتبقى وسائل الإعلام الجديد الممثل الوحيد للصوت الآخر، إذ لا تحظى الفضائيات العربية التي تُبث من الخارج -وبعضها معرض للانقلابي- بمتابعة جماهيرية واسعة.

وطالما كانت الغالبية الساحقة من المجتمع أكثر التصاقا بالتلفزيون من الإعلام الجديد، فما زالت وسائل التواصل الاجتماعي عاجزة حتى الآن عن لعب الدور الجوهرية الذي كان متوقفا لها في بداية الربيع العربي، وإذا لم يتمكن أنصار الحرية في أي بلد من السيطرة على الإعلام التقليدي أو التأثير فيه فستبقى الطغمة الحاكمة أكثر قدرة على العبث بالعقول واستعمار البشر، لا سيما وأن الإعلام الجديد نفسه ليس محايدا، فالطغاة وأنصارهم يستغلونه أيضا لصالحهم ويحققون به الكثير من الأهداف.

بعد تجربة المباردير لأسترالي الأمريكي "روبرت مردوخ" من أهم الأمثلة على قوة الصورة وتأثيرها العالمي. فقد بدأ حياته المهنية بشراء الصحف الأسترالية ضعيفة المستوى وتحويلها إلى مشاريع رابحة تجارياً، ثم انطلق عالمياً في عام 1968 عندما اشترى صحيفة "نيور أوف دا وورلد" البريطانية. وفي عام 1973 دخل الولايات المتحدة عبر صحيفة "أتلانتيك" وأسس من خلال تحالفاته السياسية مجموعته الإعلامية العملاقة "نيور كورب" التي تضم 175 مؤسسه إعلامية حول العالم، بما فيها قنوات "فوكس نيوز" وشركة "فوكس القرن العشرون" للإنتاج السينمائي وعشرات الصحف والمجلات والقنوات ومواقع الإنترنت.

تصفه بعض الاستطلاعات على رأس قائمة أكثر رجال نفوذاً في العالم، فهو أكثر قدرة من رؤساء الحكومات على تحريك والتأثير لعدم ارتباطه بجغرافية الدول وبرامج الأحزاب وشعبية التيارات والطوائف، يد تنقيب ولائته وبصافته وفقاً لمصالحه، وتتغير لغة خطابه الإعلامي والعلمي حسب مزاجه الخاص الذي بات يؤثر في وجهة أفكار وتوجهات الشعوب تشتهر مؤسساته الإعلامية بالهطاط المستوى الثقافي ويُسبب إربها دفع المؤسسات العريقة والجادة إلى الاهتمام بالمصانح لتقوى على منافسة ما يقدمه من ترفيه وإسفاف، وعندما اشترى صحيفة "وول ستريت" للاقتصادية تخوف موظفيها وقرأؤه من المصير الذي سبقه عندما يديرها كمشروع تجاري مربح لا أكثر. وبسبب نفوذه عكف على النظر اعتاد رعاة الدول والسياسيون على التودد إليه لكسب تأييده، كما كتب الكثير من الصحفيين المناوئين عن دوره في دعم رئيس الوزراء البريطاني الأسبق توني بليزر والرئيس الأمريكي جورج بوش الابن.

في يوليو/تموز 2011 اشغل الإعلام البريطاني والعالمي بقضعة "قرصة الهواتف" بعد اكتشاف أن هاتف فتاة تدعى ميللي دووير عثر عليها ميتة بعد احتوائها، كان موضع نصت من صحيفة "نيور أوف دي وورلد" الناعمة لإمبرطورية مردوخ، فاضطر مردوخ لإغلاق الصحيفة التي تعد الأكثر انتشاراً في الصحافة البريطانية وعمرها 168 عاماً.



يشتد الكاتب الفرنسي "إيناسو رامون" بهوس الجماهيري بالخبر المصور الذي تستغله القوى السياسية لحجب الحقائق والتلاعب بمصادر الناس، فالحكومة الأمريكية استغلت انشغال الناس بالمقابر الجماعية الرومانية سنة 1989 لغزو بنما، كما استغلت موسكو من حرب الخليج سنة 1991 لتعمل مشاكل انهيار الشيوعية بهدوء، في الوقت الذي برر فيه الصهانية سقوط بعض صواريخ سكود العراقية ليصعدوا تضاهدهم للفلسطينيين، أما الرئيس بيل كلنتون فلم يجد وسيلة للتخلص من ملاحقة الإعلام له خلال فضيخته مع مونيكا لويونسكي أفضل من تهديد العراق وقصف السودان سنة 1998.

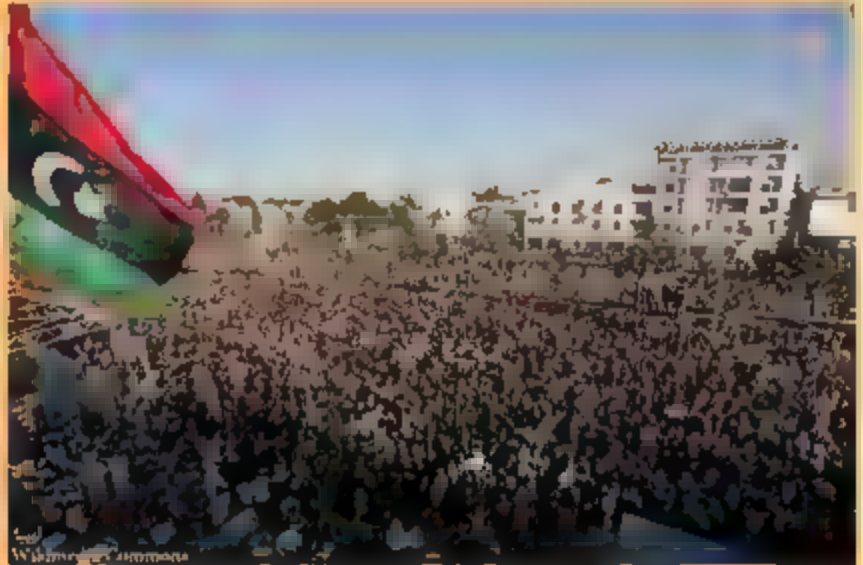
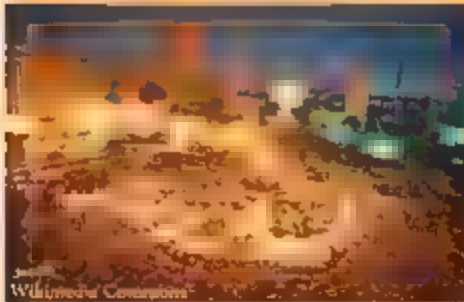
ولضيف أيضاً ما يمكن للمشاهد العادي ملاحظته من اعتياد المحتل الصهيوني على الاستفادة من انشغال العالم بالأحداث العالمية الكبرى لتصعيد العنف ضد المدنيين الفلسطينيين، مثل مونديالات كرة القدم ودورات الألعاب الأولمبية وعشية هجمات العادي عشر من سبتمبر 2001.



تعد ثورة الياسمين في تونس -مطلع عام 2011 أول ثورة تنطلق من العالم الافتراضي (عبر الإنترنت) لسهل بتغيير حقيقي على أرض الواقع، إذ ناقش الشباب التونسي صورة "بوعريبي" وغيرها من الصور و مقاطع والأخبار عبر مواقع التواصل الاجتماعي "فيسبوك" و"تويتر"، فحشدوا مئات الآلاف من المحتجين خلال أيام، وهذا ما حدث أيضاً في ثورة يناير المصرية.

وبالرغم مما أنشته ثورات الربيع العربي من قدرة الإعلام الشعبي -الذي نقترح تسميته بالسلطة الخامسة- على تخطي القيود المفروضة على الصحافة التقليدية، فهذا لا يعني أن يصبح الثورات يعود إلى جهود لتنظيمات شبابية انشورية وحدها، فقد أثبت الكثير من الباحثين العرب والغربيين وجود تسيق سابق على الحراك الثوري بسنوات بين هذه التنظيمات ومنظمات غربية مثل "فريدم هاوس" و"سيبير ديسنت"، وعندما اندلعت شرارة الثورات كان لتدخل شركات التكنولوجيا الأمريكية العلاقة -مثل غوغل وفيسبوك وتويتر- دور حاسم في تحطي الحظر الذي فرضته السلطة على الاتصالات الخليوية والإنترنت والتصوير والبث.

وإذا كانت عدالة مطالب ثوار في إسقاط نظميات من الأمور المسلم بها فمن الضروري الانتباه إلى أن قوة الصورة الموظفة في الإعلام الجديد أو التقليدي قد تكون سلاحاً ذا حدين، وقد تستثمرها جهات دولية عدة لتحقيق مصالحها في غمرة الفوضى العارمة التي ترافق كل الثورات ذات القضايا العادلة





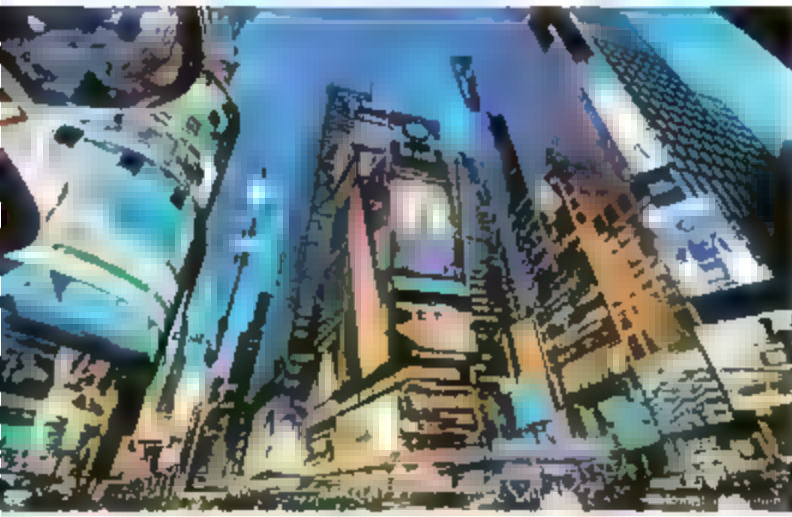
الفصل التاسع

الصورة التسويقية

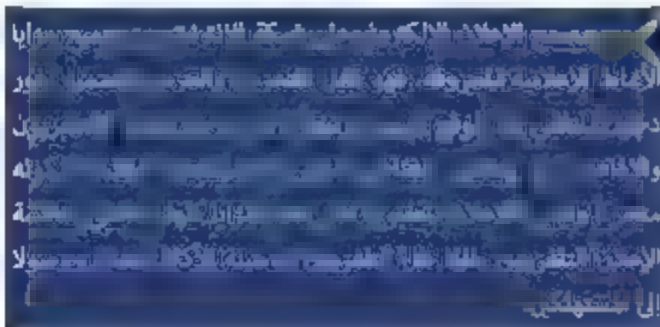
الإعلان التجاري والصورة

ومع بدء عصر التلفزيون، انتقلت حركة الإعلان إلى الشاشة في وقت مبكر من أربعينيات القرن العشرين، وبلغ هذا الفن ذروته في الستينيات مع افتتاح الشاشة الصغيرة معظم البيوت في الولايات المتحدة وأوروبا والدول الآخذة في النمو، وظل التنافس قائما بين الإعلانات التلفزيونية والصحفية والطرقية.

في مطلع التسعينيات؛ بدأت شبكة الإنترنت بسحب جزء كبير من حصة الإعلانات المطبوعة في الصحافة التقليدية، وظلت الكفة تميل لصالح الإنترنت حتى رجعت للمرة الأولى عام 2010 في الولايات المتحدة التي تعد أكبر سوق إعلاني بالعالم؛ عندما قرر الإنفاق على الإعلان في الشبكة إلى 25.8 مليار دولار بالمقارنة مع 22.7 مليار دولار في الإعلان الصحفي، حسب إحصاءات شركة الأنحاط الرقمية "إيماركت".



ساحة تايم سكوير في نيويورك تضيء بالإعلانات على مدار الساعة



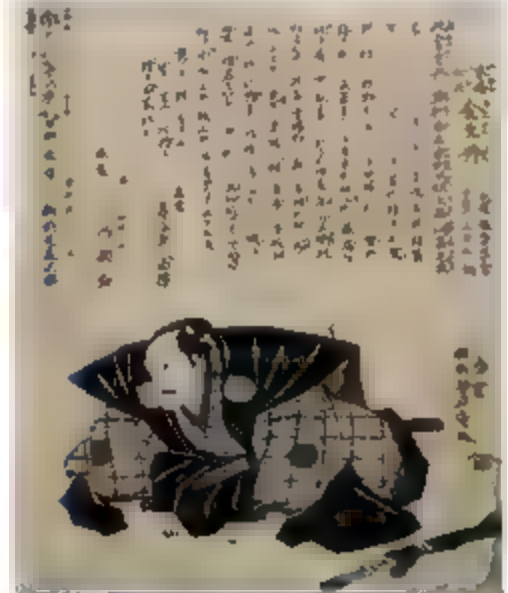
وبالرغم من منافسة الإعلام الجديد ومواقع الإنترنت، ما زالت القوات التلفزيونية تستأثر بتصيب الأسد من توزيع الإعلانات التجارية على وسائل الإعلام المختلفة، إذ تشير إحصاءات عام 2005 إلى استحواد التلفزيون وحده على حوالي 45% من سوق الإعلان ليتورع الباقى على الوسائل الأخرى، وقد بلغ حجم السوق الإعلانية التلفزيونية لعام 2011 في الولايات المتحدة وحدها 71 مليار دولار، وذلك في مقابل 32 مليارا

استغل البابليون والمصريون والإغريق والرومان قوة الصورة منذ أكثر من أربعة آلاف عام لجذب اهتمام المستهلكين، ومع ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر شهدت أوروبا توزيع أول إعلان تجاري منشور، وكان يعلن عن ظهور أحد الكتب سنة 1472، ثم تطور الأمر مع توسع حركة التجارة في العصر الحديث وبدأت الصحف بنشر الإعلانات في القرن السابع عشر.

انتشرت في القرن التالي ظاهرة الإعلانات الطرقية عبر الملصقات الجدارية واللوحات المظلة على الساحات الكبرى، ويُعتقد أن أول وكالة إعلانية بدأت على ويليام تيلور عام 1786، بينما يرى آخرون أن أول وكالة إعلانية هي التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر على يد جيمس وايت في لندن، أما أول وكالة إعلان في أمريكا فأسسها "فولني بالمير" في بوسطن عام 1841.

ويؤكد بعض الباحثين أن لعائلة روتشيلد اليهودية المشهورة اليد الطولى في وضع أسس الإعلان التجاري وتحويله إلى مهنة، إذ كان مجرد وضع علامة لجذب المستهلكين إلى السلعة على واجهة المتجر يُعد عملا غير أخلاقي كما يقول فيرنر سومبارت في كتابه "اليهود والرأسمالية الحديثة" الصادر عام 1911.

وإذا كانت هذه أخلاق السوق في أوروبا نفسها فلم يكن من المقبول في العالم الإسلامي أن يلجأ أحد الباعة لخفض سعر بضاعته وإلا عتبه الباعة الآخرون عملا عدائيا يعتمد الإضرار بهم، وهو عرف سجله الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه "رحلتي الفكرية" من خلال سرد مذكراته في الريف المصري منتصف القرن العشرين.



إعلان ينادي لبولة عشي جود إلى عام 1806

شيئاً سحرياً ما إلى حياتنا، فاستخدمنا لنوع ما من العطور سيريد من جاذبيتنا الجنسية، بينما يمنحنا نوع آخر الشعور بالثراء والبذخ الأرستقراطي، ويربط نوع ثالث بميول الشباب إلى التمرد وتعريف الثقة بالنفس، مع أن الاستخدام الفعلي لهذه العطور قد لا يتعلق بشيء من ذلك.

وقد تتجنب بعض الإعلانات الحديث عن السلعة ومنافعها بالكامل، فتكتفي بالضرب على وتر المشاعر الإنسانية والوطنية ثم تربطها لاشعورياً بالعلامة التجارية المعلن عنها، وتستخدم هذه الطريقة غالباً في الترويج للشركات العملاقة مثل شركات الاتصالات الخليوية والمشروبات الغازية والبنوك عابرة الحدود، إذ تستغل أهم الأحداث والمناسبات كالأعياد وشهر رمضان وبطولات كرة القدم والمناسبات الوطنية لتثبت ولاءها للقيم الأصيلة وحرصها على مشاعر الناس ومستقبل أوطانهم ورعاية بلادهم.



لصالح التسويق على الإنترنت، حسب إحصاءات مجلة فوربس. كما قدرت صحيفة فاينشال تايمز وصول حجم السوق الإعلانية التلفزيونية لعام 2013 على مستوى العالم إلى 205 مليارات دولار. تتفاوت أثر الإعلانات المتقدمة على أرقام مبيعات الشركات بحسب العديد من الظروف، فقد لا تجني بعض الشركات أرباحاً ملموسة بعد إنفاقها ملايين الدولارات في حملاتها الإعلانية، بينما أدت حملة دعائية - بكلفة مليون دولار فقط خلال الألعاب الأولمبية سنة 1972- إلى رفع مكانة شركة "نورث وسترن" لتأمين من المرتبة الرابعة والثلاثين إلى المرتبة الثالثة بين شركات التأمين في الولايات المتحدة.

طغيان الصورة الإعلانية

تعالّت أصوات علماء النفس والمفكرين الراضين لثقافة التسليع منذ الستينيات التحذير من طغيان الصورة الإعلانية على الحياة العامة وحذرها لحرية الناس، وثرأيد الاحتجاج مع انطلاق ثورة الاتصالات والمعلومات في التسعينيات عندما بدأ لهم أن قوة الصورة قد خرجت عن السيطرة، فالعلامات التجارية الكبرى تغطي الحدود وتعبّر القارات وتصوغ ثقافة الناس وعاداتهم الاستهلاكية في العالم كله، والتقنيات الحديثة تساعد على تدفق الصورة الإعلانية بعد مرجحها بكل مظاهر الحياة اليومية حتى لم يعد من الممكن تجاوزها والهروب منها.

وكان الفيلسوف الفرنسي "بودريار" من أوائل المفكرين اشتغلاً بقدر ظاهرة التوظيف المفرط للصور في الحياة المعاصرة ونشر ثقافة الاستهلاك، وقد استخدم لوصفها لفظ "الصنعية" Fetishism حيث تتحول السلع والعلامات التجارية في العلم المعاصر إلى أصنام أو رموز مقدسة، مشبهاً هذا السلوك بتقديس الشعوب الوثنية للأشياء اعتقاداً بغيرها الغيبية الخارقة.

ويلعب الإعلان التجاري في عصر الصورة الدور الرئيس في تحويل السلع والخدمات إلى جزء مهم من الحياة اليومية، حتى ارتبطت بثقافة الناس وأفكارهم وبما يتجاوز قيمتها الحقيقية ووظيفتها على أرض الواقع، فإعلانات العطور والسجائر والأزياء ولعب الأطفال وحتى السيارات قد تتجنب الحديث عن المصلحة الفعلية لهذه السلع وتركز فقط على القيمة المعنوية المضافة، إذ نجدنا بأن شراءها سيضيف



اعتاد المعلنون على الربط بين الصحة والنظافة في إعلانات مواد التنظيف.

بدأت حركات مناهضة الإعلانات الطرفية في أمريكا منذ عام 1909، وبعثت في استصدار قانون حظرها بحجة تشييت انشاء السائق عام 1971. لكن أحداثاً أخرى لاحقاً أثبتت أنها قد تساعد السائق على الانتباه وبتدبير المبل والمغس فأبطل الحظر بعد عشر سنوات، و ستمر الجدل قائماً بشأن تشويه هذه لوحات لمظهر المدن بالرغم من دفاع بعضي بأن لوحاتهم تصف للمعظم العام أعمالاً لا تفن جمالاً عن القصور الجميلة، لكن سلطات اليونانية على سبيل المثال قررت حسم الجدل بتنظيف أثينا من اللوحات قبل أومينياد عام 2004 خلال حملة استمرت أربع سنوات.



مند صدور كتاب "الأطفال المستهلكون. نظريات وتطبيقات" للباحث "جيمس ماكجيل" عام 1987، بدأ المعلنون بالتركيز على الأطفال و المراهقين بالدرجة الأولى، إذ يرى "ماكجيل" أن الأطفال يشكلون ثلاث شرائح من المستهلكين، فهم يستهلكون أولاً السلع الموجهة للأطفال، كما يؤثر على قرارات الشراء التي سيقومون بها، ثم يصحون مستهلكين لسلع أخرى في المستقبل عندما يصبحوا؛ مما يتطلب رزع قوة العلامة التجارية في نفوسهم مبكراً. لذا يعتمد المعلنون إلى تبسيط الإعلانات وتبسيطها بطرق محببة للأطفال حتى لو كانت ترفع لسلع مثل السيارات والأدوات الكهربائية. إذ تشير إحدى الدراسات إلى أن الطفل يؤثر على اختيار والده بلهدف للمحمول بنسبة 45%!



يرر فريق من المهتمين سر ارتباط الطفل بالإعلان التلفزيوني بطبيعة حامل هذا الخطاب السمعي-البصري؛ أي أن الطفل لا يتواصل مع الإعلان بقدر ما يتشاق وراء الصورة الملونة المتحركة، فهي تمارس تأثيراً متفاوتاً يصعب إقصاؤها لأن الطفل يحيا بها". الباحث عبد الرزاق راهب.



فن التسويق العصبي

لمعرفة أثر الإعلان في أدمغتنا عند اتخاذ قرار الشراء؛ أجرى الدكتور "ريد مونتغيو" في مختبره بكلية "مانلور" الطبية تجربة شهيرة في صيف عام 2003، حيث عرض على عينة من المتطوعين نوعين من المشروبات الغازية دون الإفصاح عن نوعيهما، فصرح نصفهم بأنهم يفضلون مذاق أحدهما، وعندما كشف لهم حقيقة كل من المشروبين، أقر ثلاثة أرباعهم بأنهم يفضلون المشروب الأكثر شهرة، وللمعجزة في الأمر هو أن جهاز الرنين المغناطيسي كان يسجل تغيراً في تدفق الدم بالجهاز المخفص للتفكير المتقدم في الدماغ عندما عرف المتطوعون حقيقة المشروب، مما استدعى لديهم تلك الصور الإعلانية التي رسمت في ذاكرتهم لتؤكد لهم أنه الأفضل. قدس الدكتور "مونتغيو" يهده التجربة علماً جديداً في طب الأعصاب أصبح يعرف باسم "التسويق العصبي" Neuromarketing.

يعتمد المختصون في هذا النوع من التسويق على تقسيم ثلاثي للدماغ، حيث يتولى القسم الخارجي (القشرة) مهمة التفكير المنطقي، ويقوم قسم آخر بتنظيم للمشاعر والدوافع النفسية، أما القسم الثالث فهو مسؤول عن الغرائز ويرى أطباء الأعصاب أن الإشارات الصادرة عن القسم العريزي هي الأقوى في تأثيرها، وقد تغطي على الإشارات الصادرة عن القسمين الآخرين.

فعندما يتعرض المستهلك لضغط الإعلان التجاري؛ تحاول الصور التي يشاهدها إثارة غرائزه لتحته على اتخاذ قرار الشراء، وقد يشعر بالصراع الذي يحدث داخل دماغه، فالقشرة الخارجية تحاول التفكير بطريقة منطقية عن طريق الموازنة بين ما سيكسبه من شراء السلعة وما سيخسره بإنفاق المال، أما القسم الغرائزي فيجده بالمتعة المحضة فور الشراء، وهذا تأتي قوة الصورة الإعلانية في قدرتها على تشجيع الإشارات الغريزية لتغلب على الحكم المنطقي، فإذا نجحت في إقناع المستهلك بأن شراء السلعة سيحقق له قيمة مفقودة، أو ينتقل به إلى شخصية جديدة يحلم بها، ومع وجود بطاقة انتمائية في جيبه تحميه من الشعور بالمسارعة التي قد تحدث عند إنفاق المال النقدي؛ فيستجيب الإعلان غالباً في مثل هذه الحالة.

- خصائص القسم الغرائزي من المخ:
1. أناني يهتم بمصلحته فقط.
 2. سريع الاستجابة للمنبهات العاطفية.
 3. يتعامل مع الوظائف الأساسية للبقاء مثل نبضات القلب والتنفس والجوع والعطش وضغط الدم.
 4. يستقبل معظم معلوماته من حاسة البصر.
 5. يستجيب في حالات التضاد عند الانتقال من حالة إلى أخرى مما يسرع الانتباه والحد.



لكن فنون العرض لم تعد تقتصر على الواجهات الخارجية فحسب، بل امتدت أيضاً إلى داخل المخازن والمحلات لاستكمال مهمة إغراء الزبون بعد دخوله، ومن أهم الأمثلة على تطبيق هذا الفن المخازن الكبرى (سوبرماركت) Supermarket التي ظهرت أولاً في الولايات المتحدة في مطلع الثلاثينيات، وتضخمت لاحقاً في الخمسينيات لتتحول إلى مخازن عملاقة (هايبرماركت) Hypermarket تفتح أبوابها على مدار الساعة وتعرض تقريباً كل شيء.



يقوم فن توريح وعرض المنتجات في هذه المخازن على مبادئ مدروسة لاستغلال القدر الأكبر من قوة الصورة، فبعد مدخل السوق تُعرض السلع ذات الأسعار المخفضة لجذب الزبون إلى الداخل، بينما تُخصص أقسام السلع الأساسية من الفاكهة واللحوم والمصنعات في أقصى العمق كي يضطر الزبون إلى المرور بأقسام أخرى قبل أن يصل إليها ويتعرض لإغراء الإعلانات المنتشرة في كل مكان، وحتى في الدقائق الأخيرة من التسوق يتعرض الزبون لإغراء رفوف الحلوى والعلكة التي يجدها أمامه أثناء وقوفه في صف الانتظار للمحاسبة.

وعند توريح السلع على الرفوف، يعتمد الموظفون وضع المنتجات ذات العلامات التجارية الرائجة في مستوى العين، بينما تُرفع السلع الأقل شهرة في الأعلى، وتوضع المنتجات الموجهة للأطفال أو ذات التغليف الملغري في مستوى أخفض لإغراء الصغار.

التغليف

بعد إلقاء مهمة العرض في الواجهات والرفوف، يأتي دور التغليف الجذاب في إقناع المستهلك باتخاذ القرار الأخير للشراء، فبعد منتصف القرن العشرين تنبه الصناعيون إلى أهمية تصميم الغلاف في إقناع المستهلكين، حيث يعتمد بعضهم على المظهر الخارجي كلياً في الاختيار بين السلع المتنافسة، ويلعب التغليف دوراً رئيساً في تسويق السلع الفاخرة والموجهة إلى النخبة، وقد يجهل المستهلك أن تكلفة تغليف مثل هذه السلع تغطي أحياناً تكلفة السلعة نفسها، وأن هذه التكاليف أضيفت مسبقاً إلى سعر السلعة النهائي الذي سيدفعه.

وتتلخص مهمة خبير التسويق العصبي في التركيز على الاهتمام بحاجات المستهلك غير المشبعة بدلاً من الحديث عن خصائص السلعة، مع الاستفادة القصوى من قوة الصورة وبنسبة أكبر من توظيف الكلمات والموسيقى.

ويركز هذا النوع من التسويق على بداية ونهاية الرسالة الدعائية لكونهما الأكثر تحريضاً للدماغ الغرازي من مضمون الرسالة، كما يستفيد من الأحداث الملموسة التي قد تكون مصطنعة وكاذبة مثل الاستناد إلى شهادات ربائن سابقين أو خبراء.

قوة الصورة في العرض التجاري

مع بنوغ الثورة الصناعية ذروتها في القرن الثامن عشر؛ نشطت حركة تجارة التجزئة في المدن الأوروبية والأمريكية، وبدأ أصحاب المحلات الكبرى بالانفتاح إلى دور الصورة البصرية في جذب المستهلكين.

واجهات العرض

كانت واجهات العرض الرجالية تهدف في بدايتها إلى تعريف المارة بطبيعة المحل وبضائعها، إلى جانب حماية موجودات المحل من أيدي اللصوص، ومع تطور فنون التسويق أصبح تزيين الواجهات فناً قائماً بذاته في مطلع القرن العشرين، إلى درجة تخصص بعض مصممي الديكور الكبار في تزيين وتجهيز واجهات المحلات الكبرى بطرق مبتكرة لجذب المارة وإغرائهم بالدخول.



ومع نحرر فن ما بعد الحداثة في العقود الأخيرة من كافة القيود؛ أطلق المصممون العنان لخيالهم في ابتكار أكثر الطرق غرابة وإثارة للدهشة، فلم تعد الواجهات تعرض السلع ذاتها بل يكفي أن تثير فضول المارة، حتى نشأ في الغرب مفهوم تسويق الواجهات Windows Shopping الذي يقتصر على التجول في الأحياء الراقية للاستمتاع فقط بأحدث صرعات تزيين الواجهات، وكأنها باتت تقدم عروضاً فنية مجانية لعابري السبيل.

قوة العلامات التجارية

اعتاد الحرفيون الرومان منذ القدم على الإعلان عن أعمالهم ومنتجاتهم بالرموز والشعارات، فارتبطت ذهنياً صورة الماعز مثلاً بهوانيت بيع الحليب، لكن ظهور المصانع الكبرى مع انطلاق الثورة الصناعية الحديثة دفع أصحابها إلى ترميز منتجاتهم بشعارات خاصة تسهل على المستهلك التعرف عليها بصرياً دون الحاجة إلى القراءة، وتطور الأمر مع تعقد الاقتصاد وافتتاح الأسواق حتى أصبح من الضروري تسجيل هذه الشعارات واحتكارها لتصبح علامة تجارية ذات ملكية كاملة، وتكفل حمايتها دولياً بالمنظمة العالمية للملكية الفكرية "وايو" Wipo.

وبالعودة إلى تجربة الدكتور "مونتافيو"، نجد أن للعلامة التجارية دوراً كبيراً في ربط الصورة الإعلانية بصرياً بلون المستهلك، لذا تخصص شركات إعلانية كبيرة في مجال تصميم العلامة التجارية للملائمة لاحتياجات كل شركة، وقد يلعب كل من العوامل البيئية والثقافية وتاريخ الشركة وقواعد السوق دوراً في تصميم العلامة التجارية، ويقاس نجاح التصميم بالأثر الذي يتركه في الإدراك الواهي أو اللاوعي لدى المستهلك لخلق شعور لاإرادي بالثقة في أي سلعة أو خدمه تعمل تلك العلامة التجارية.

يعمل مصمم العلامات التجارية وفق مبادئ بسيطة ومعترف عليها في تصميماتهم، إذ ينبغي أن تتسم بالبساطة والوضوح وسهولة القراءة والفهم والحفظ والبعد عن الغموض والتعقيد، وألا تحمل أي دلالة سلبية مع الأخذ بعين الاعتبار تنوع الثقافات واللغات في المناطق التي قد تُروج فيها، وأن تعبر عن الصفات المميزة لمنتجات وخدمات الشركة وتكون قليلة الاستخدام في شتى وسائل الإعلان التجاري.

تتطلب تصميم العلامة التجارية لشركات الإنتاج السمائي ألا تخلو من العنصر الجمالي والتكوين المعتقد، فهي تُعرض في مشهد متحرك قبل بدء الأفلام وتعمل دلالة رمزية على الإمكانيات الجمالية والفنية لمبدعي الشركة، أما شركات السيارات فتكتفي برمز بسيط يرتبط بصرياً بسياراتها ليدل عليها بنظرة خاطفة.



شعار شركة بارامونت سينمائية



شعار سيارة فولكس فاجن



ومع تطور أبحاث التسويق بدأ المصممون بتوظيف علم الألوان للمزيد من التأثير على المستهلك، ففي دراسة أجرتها جامعة كولومبيا البريطانية تبين أن اللون الأحمر يدفع المستهلك لرفع مستوى تقييمه للمنتجات، وأن الأزرق يدفعه للشعور بالطمأنينة، لكن تغليف سلعة ذات استخدام محدد مثل معجون أسنان مبيض يُفضل أن يكون باللون الأزرق، أما المعجون المخصص لمكافحة تسوس الأسنان فاللون الأحمر يناسبه أكثر.

وفي دراسات أخرى عديدة ثبت دور اللون الأصفر والبي في إثارة الشهية للطعام، لذا تستخدم معظم مطاعم الوجبات السريعة أحد هذين اللونين، كما يُستخدمان في تغليف اللحوم وأغطية رجاجات للمطابخ أما اللون الأزرق فيُحظر في المطاعم لدوره في تثبيط الشهية، بينما يوظف في مجال المشروبات لأنه يُوحى بالانتعاش والبرودة، كما يُستخدم في تغليف مواد التنظيف للتصريح عن النقاء.





الفصل العاشر

الرسائل الخفية

SUBLIMINAL
SEDUCTION

ARE YOU
BEING
MANIPULATED?

مبيعات كل من الكولا والفشار قد ارتفعت بنسبة 18% و57,8% على التوالي، وأعلى لتأج تجاربه على الملأ



فيكاري يشرح نظريته لباحثين

ما حدث بعد ذلك أثار الكثير من الاضطراب واللفظ، إذ تذكر بعض المراجع أن "فيكاري" نفسه أجرى تجربة أخرى على إحدى قنوات التلفزيون الكندي في عام 1958؛ مكرراً عرض عبارة "اتصل الآن" خلال أحد البرامج الحوارية مئات المرات دون أن يسجل أي زيادة في عدد الاتصالات الواردة من المشاهدين، كما حاول الدكتور "هنري لنك" إعادة تجربة "فيكاري" ولم يجد أي زيادة في المبيعات، ويقال إن عدداً من المحاولات أجريت على يد باحثين آخرين لإثبات صحة هذه التجربة فلم يعالفها النجاح.

وتذكر بعض المصادر أن "فيكاري" اعترف سنة 1962 بأن الأمر كله لم يكن أكثر من خدعة، وأن نتائج التجربة لم تكن كافية للدعاء بصحة وجود ما يسمى بالإدراك الخفي، ويقال إن "فيكاري" احتجب بعدها عن الإعلام حتى توفي سنة 1977، وبقيت أوراقه وأبحاثه محتجزة في مركز أبحاث "توماس دود" التابع لجامعة "كونيكتيكت".

تعد نظرية "فيكاري" اليوم من أكثر النظريات إثارة للجدل، فهناك من يؤمن بصحتها ويذمي أنها تُطبق من قبل أجهزة الاستخبارات وصانعي الأفلام ومدراء الحملات الإعلانية والانتخابية، وأن "فيكاري" قد أجهز على التبرؤ من نظريته ثم أفضى هماً عن الأنظار، بينما يرى آخرون أن هذه الادعاءات ليست سوى نتيجة لسيطرة "نظرية المؤامرة" وأن تأثير مثل هذه الرسائل الخفية سرعان ما يزول ليعود الشعور إلى السيطرة على اللاشعور، وأن أقصى ما يمكن لهذه الرسائل أن تفعله هو إغراء المدخس مثلاً بإشعال سيجارة ولكنها لن تدفعه إلى الإقلاع عن التدخين مهما تكررت، وربما سيظل الجدل مستمراً بين الفريقين لعدم ثقة كل منهما ببعض الآخر وصحة مراعاة

منتعري في هذا الفصل لثلاثة أشكال من الرسائل الخفية التي تستغل قوة الصورة لتحقيق أهداف مرسلها، إذ تنفذ الأولى إلى العقل الباطن (اللاواعي) عبر ومضات خاطفة لا تراها العين المجردة، بينما يمكن للثانية أن تُكتشف بالعين المجردة لكنها تستغل توكيز مجال العقل الواعي في نقاط محددة لتمرير صور أخرى إلى العقل اللاواعي، أما الثالثة فقد يلاحظها العقل الواعي لكنها تتدثر بغطاء الرمزية أو توظف خصائص الإدراك البصري لتترك انطباعاً نفسياً معيماً

الرسائل الخفية

في مطلع القرن العشرين؛ فضل الطبيب النفسي المعساوي "سغموند فرويد" بين ساحتي الشعور واللاشعور في النفس البشرية، وبالرغم مما لقيته مدرسة التحليل النفسي الفرويدية من نقد لا سيما ما تشربته من فلسفة القباله الصوفية اليهودية، فما زال مئات الباحثين يعملون على اكتشاف أسرار ساحة اللاشعور وابتكار طرق التأثير عليها، وكان لا بد أن يتسم بعض تلك المحاولات بالخروج عن المألوف.

من أبرز هذه الأبحاث نذكر التجارب التي أجريت خلال الحرب العالمية الثانية على الطيارين العسكريين لاكتشاف السرعة المطلوبة لنمير الطائرات الصديقة عن طائرات العدو، إذ كان من المعروف آنذاك أن العين البشرية لا تستطيع التمييز بين الصور المتتالية عندما تعرض عليها بسرعة لتجولر 24 صورة في الثانية، بينما أدت هذه الأبحاث إلى اكتشاف قدرة العقل الباطن (اللاواعي) على تمييز الصور التي قد تصل مرعة عرضها إلى جزء من 300 جزء من الثانية، فهي مجرد ومضة خاطفة لا يلاحظها العقل الواعي بينما تستقر في اللاوعي وتترك أثراً خفياً يعجز المتلقي عن تفسيره، وكان لهذا الاكتشاف المضطرب وقع كبير على باحثين مهتمين في مجالات أخرى خارج المؤسسة العسكرية.

لنقى الباحث الأمريكي "جيمس فيكاري" المتخصص في مجال التسويق والإعلان أخيراً هذا الاكتشاف باهتمام كبير، وأجرى تجربة مهمة أنفت الضوء على هذا المجال الجديد في علم النفس، ففي عام 1957؛ استخدم "فيكاري" جهاز "تاتشستوسكوب" في إحدى دور السينما بولاية "نيوجيرسي" تعرض ومضات نصبة تظهر كل خمس ثوان بسرعة 1/300 من الثانية على الشاشة أثناء عرض فيلم "نزهة" Picnic على الجمهور، وتضمنت هذه الومضات السريعة عبارات تقول: كل الفشار، اهرب الكولا!

استمرت التجربة لمدة ست أسابيع متواصلة، راقب "فيكاري" خلالها حركة البيع في صالة الاستراحة الملحقة بدار العرض ووجد أن نسبة

تعديل النظرية!

أعاد بعض الباحثين في السنوات الأخيرة نظرية "فيكاري" إلى السطح مع بعض التعديلات التي قد تتفادها من النقد، إذ أثبت الدكتور "جوهان كارمنس" أن الرسائل الخفية مملكت بالفعل تأثيراً على اختيارات الناس، ولكن تأثيرها سيظل مشروطاً بالتوافق مع ظروفهم، فلا يمكن مثلاً إقناع شخص غير عطشان بشراء شراب معين، بينما قد تنجح الرسالة الخفية في إقناعه بشراكه إذا كان يعاني بالفعل من العطش.

وفي عام 2007؛ ومناسبة مرور خمسين سنة على تجربة "فيكاري" أعاد المؤرخ العلي لتسويق العلامات التجارية "MARKA 2007" تلك التجربة على 1400 مشارك، حيث أعيد عرض الفيلم نفسه الذي عُرض في التجربة الأصلية، مع بث ثلاثين رسالة خفية لبحث المشاهدين على شراء نوع محدد من المشروبات، فوجد المراقبون أن 81% من المشاهدين اختاروا النوع نفسه عندما عُرض عليهم الاختيار بين نوعين مافيس، وهي نتيجة تتوافق مع نتائج تجربة "كارمنس" السابقة، حيث يقتنع الكثير من الباحثين اليوم بأن الرسائل الخفية قد تدفع الناس بالفعل إلى اختيار أمر ما عندما يكون لديهم مجال للاختيار بين أمرين، غير أنهم يشككون في قدرة هذه الرسائل على إقناع أحد بأمر ما إذا كان بعيداً عن توجهاته ورغباته.

هل ما زالت تطبق حتى الآن؟!

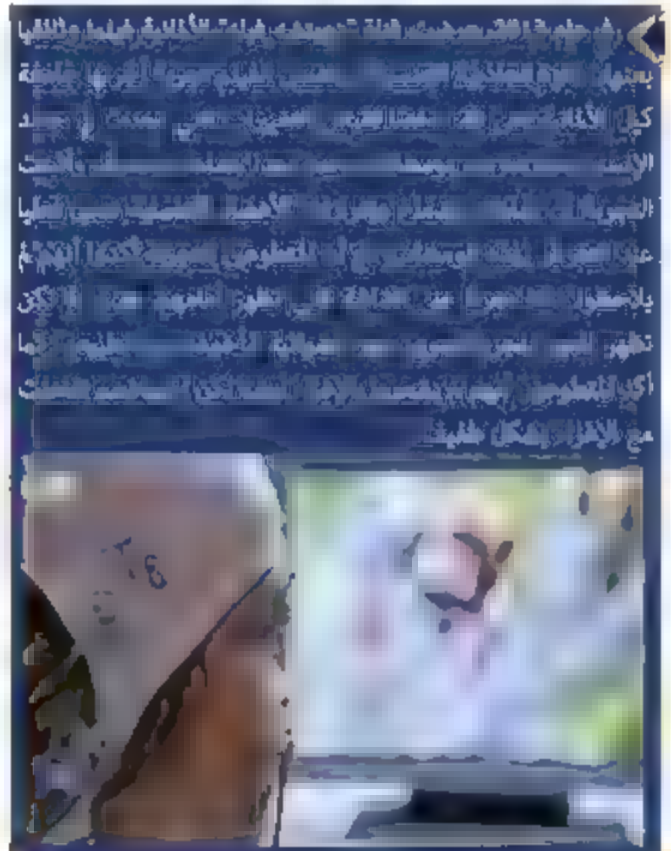
بالرغم من الخلاف الحاد حول صحة أثر هذه الرسائل الخفية على اللاوعي فهناك الكثير من الكتابات التي تدعي استخدامها بالفعل من قبل بعض الجهات، وقد أكد "ويلسون برايان" عام 1973 في كتابه "الإغراء الخفي" Subliminal Seduction استخدام هذه الرسائل بالفعل في الكثير من الإعلانات التجارية.

ومن أشهر الأمثلة التي يتداولها الباحثون ظهور عبارة "احصل عليها" "Get it!" في إعلانات لترويج لعبة "Hüsker Dü" في كل من الولايات المتحدة وكندا، وذلك في نفس العام الذي صدر فيه الكتاب

من جهة أخرى، تعد الأفلام السينمائية

مجالاً خصياً لتطبيق كل أشكال التأثير الخفي، مثل فيلم الرعب

"طارد الأرواح الشريرة" Exorcist الذي يقال إنه تضمن عدداً من الومضات السريعة لإثارة المرشد من الرعب في نفوس المشاهدين، وفيلم JFK الذي يعكس قصة اغتيال جون كينيدي، حيث يذكر بعض المراقبين أن المخرج "أوليفر ستون" وضع بعض الرسائل الخفية لإقناع المشاهد بعلاقة القاتل بالحركات السرية.



تم اختراع جهاز "تانشيستوسكوب" TachistoScope على يد الألماني "ألبرد فولكمان" سنة 1859، واكتشف الباحثون من خلاله السرعة الخارقة لتمييز الصور في اللاوعي في منتصف القرن العشرين، وكانت هذه هي بداية التعرف

على ما يسمى بالإدراك الخفي Subliminal Perception.



2. وسائل تتطلب التركيز

لا تقتصر الرسائل الخفية على الومضات السريعة وغير المرئية، بل تمتد إلى الأفلام والمسلسلات وألعاب الفيديو والإعلانات التجارية والسياسية بعدد لا يحصى من الوسائل التي يمكن للعين المجردة أن تلاحظها غير أنها لا تلفت الانتباه، إذ مر معنا في فصل "من العين إلى الدماغ" أن العقل اللاواعي قد يلاحظ كل ما تقع عليه العين بينما لا يدرك العقل اللاواعي بالضرورة إلا ما يشد انتباهه، لذا يمرر المعلنون وصانعو الأفلام رسائلهم الخفية في مواضع لا تلفت الانتباه ليلتقطها العقل اللاواعي ويحتفظ بها حتى يالغها مع مرور الزمن.



يتسابق هؤلاء الأنغاز حول العالم إلى اكتشاف الرسائل الخفية كلما أخرجت هوليوود عملاً جديداً ليتناقلوها عبر الإنترنت، وقد يدهش القارئ الكريم من دقة ملاحظة هؤلاء الشباب في اكتشاف أدق الأسرار وفصح أصعابها، ففي إحدى لقطات فيلم "ماتريكس Matrix" يمكننا أن نرى يوصوح إعلاناً تجارياً في الخلفية عند تجميد الصورة، لكن اهتمامنا سيكون منصباً أثناء مشاهد الفيلم على مصير الممثل المذعور قبل أن يدهسه القطار.

أما على الصعيد السياسي؛ فقد أعلن الكثيرون ثورط الحزب الليبرالي الكندي باستخدام الرسائل الخفية في إعلان تلفزيوني، كما اتهم عدد من الناشطين على شبكة الإنترنت قناة "فوكس نيوز" بإدراج صور خفية للمرشح الجمهوري "جون ماكين" وزوجته في ومضات دعائية أثناء الحملة الانتخابية لمنصب الرئاسة في الولايات المتحدة عام 2008.



خيال علمي!

أثارت نظرية "الرسائل الخفية" خيال الكثير من المؤلفين وصناع الأفلام، ففي رواية "تجميد الإطار" Freeze Frame للكاتب "دافيد وارنر" يوظف أحد المشرعي للرئاسة هذه الطريقة لإقناع الناخبين بالتصويت له، وفي فيلم "جوسي والفطة" Josie and the Pussycats تقوم الحكومة الأمريكية ب بث رسائل صوتية خفية لتوجيه الرأي العام في الموسيقى الشعبية، أم في فيلم الخيال العلمي "هدوء" Se reinity فتستقدم الكائنات الفضائية بعض الرسائل الخفية في الإعلانات التجارية للتأثير على بطل الميم، كما وجدت هذه الفكرة طريقها إلى العديد من المسلسلات التلفزيونية الأمريكية مثل: "Baby lon 5"، "X-Files"، "Malcolm in the Middle"، "The Simpsons".



استخدامات مريبة

يمكن استخدام الرسائل الخفية لأهداف أخرى تفيد الإنسانية بدلاً من السيطرة على العقول، ففي عام 1983 طرحت شركة "ستيموتيك" مجموعة من أشرطة الفيديو التي تتضمن أفلاماً وثائقية ومشاهد من الطبيعة الجميلة، وأعلنت أنها تحمل العديد من الرسائل الخفية وفقاً لتقنية الومضات التي أبدعها "فيكاري" لتحسين الحالة النفسية للمشاهد، وقد لقيت رواجاً كبيراً في الأسواق.

يتراجع دور العقل الواعي عندما يتعرض الإنسان لبعض الظروف الفسيولوجية والتأثيرات الخارجية، مثل الشعور بالعصب والإرهاق، ويزداد تراجعا مع تناول الكحول والمخدرات والتعرض للتدويم الإيحائي وحضور جلسات التأمل (اليوغا) والحضرات الصوفية وحفلات الموسيقى الصاخبة والمماريات الرياضية الحماسية، فضلاً عن حالة النوم الطبيعي، حيث يبادر العقل اللاواعي في معظم هذه الحالات إلى تولي زمام القيادة فتأتي الأحلام والسلوكيات خارجة عن المحاكمة المنطقية، وقد يقترب العقل من حالة التخليد هذه في صالات العرض السينمائي عندما يلفه الظلام ويقتصر إدراكه السمعي والبصري على الفيلم فقط، بل يقع الكثيرون في أسر الصورة داخل منازلهم أيضاً أثناء مشاهدة التلفزيون، وخصوصاً خلال المشاهد التي تشعن العواطف وتشتت الوعي كالكويميديا والعنف والجنس مما يريد من مفعول الرسائل الخفية ويثبط القدرة على اكتشافها ورفضها.



هذا المثلث المثلثي "المثلث عام 1935" المثلث عام 1935
مكتشفه العالم الفيزيائي الأمريكي "ألبرت آينشتاين"
باعتباره من دافعية وتوجيه



اكتشفها بنفسك!

أنعم النظر في هذه الصورة الإعلانية لكأس الفودكا، ولا تدهش كثيراً إذا وجدت فيها ما يغريك بالتجريب حتى لو كان عقلك الواعي يرفض احتساء الحمر حاول اكتشاف سر إغراء هذه الصورة، ثم اقلب الصفحة لتأكد



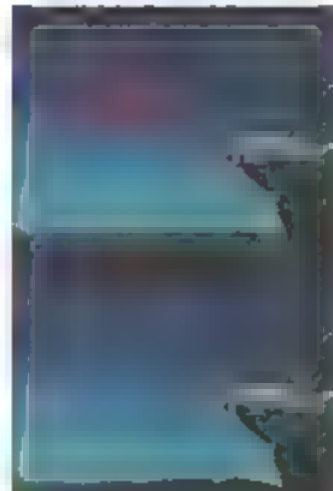
وإذا كان من السهل تمرير هذه الرسائل الخفية في لقطات لا يتجاوز عرضها بضع ثوان خلال الأفلام التلفزيونية والسينمائية؛ فإن جرأة بعض المعلنين قد تصل إلى إخفاء رسائلهم في الصور الثابتة أيضاً،



فعندما تنشر سجاثر مارلبورو -على سبيل المثال- صورة الإعلان المرفق في مجلة أمريكية على صفحتين؛ فمن المحتمل أن تقع عين القارئ وهو يقلب الصفحة اليسرى على الجزء الأخير من الكلمة الأخيرة بحيث تتحول جملة "تعال إلى ريف مالبرورو" إلى "تعال وجرب مارلبورو"

Come n'try، وبما يعول المعلن الذي كثيراً على هذا "الخطأ" الذي يقع فيه القارئ حتى بعد أن يقرأ العبارة الصحيحة، فقد يبقى أثر الانطباع الأولي في اللاشعور بما يكفي لتشجيعه على التجريب.

قد يهون الأمر إذا اقتصر على الإعلان التجاري؛ غير أنه يصبح أكثر خطورة عندما نكتشف بشاعة المؤامرة الكامنة في الرسائل الموجهة



للأطفال، ولعل شركة "والث ديزني" الأمريكية هي أكثر شركات الإنتاج تورطاً في تلويث عقول الأطفال كما يقول ناشطون كثيرون داخل أمريكا نفسها

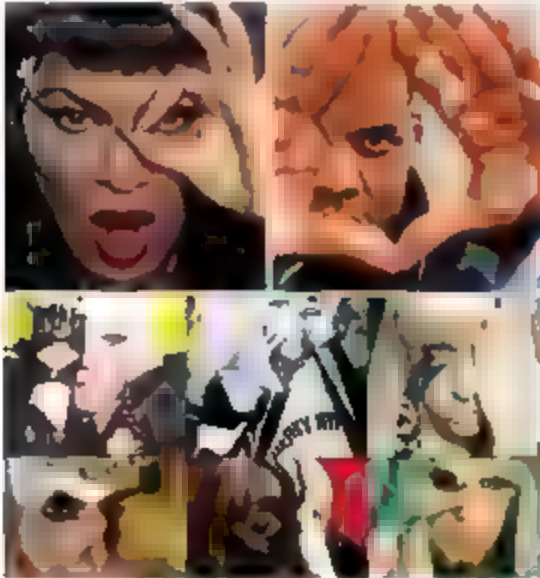
ففي إحدى لقطات فيلم "الأسد الملك" نكتشف تشكّل كلمة "جنس" Sex عبر الغيوم المتحركة في السماء المعتمة.

الرسائل الرمزية

تحدثنا في الفصول السابقة عن الرمزية الغبية ودورها في إيصال الرسائل التي يصنعها الفنان في عمله، وقد أثرت العودة إليها هنا من حيث تصنيفها ضمن أساليب بث الرسائل الخفية في عالم الصورة، إذ لا تعتمد هذه الرسائل على الومضات السريعة أو الإغفاء؛ بل تظهر بوضوح أمام العين المجردة والعقل الواعي بيد أنها تتطلب تدريباً أكثر على اقتناص حيل الفنان وفهماً أعمق لخصائص الإدراك البصري ونظريات الأشكال والألوان فضلاً عما تصنعه الرموز من معانٍ.

يمكن للباحث المتقصي جمع مئات الأمثلة الواضحة لرموز الجماعات السرية فيما تبثه وسائل الإعلام، لكن معظم الناس لا يولونها ما تستحقه من اهتمام بالرغم من خطورة الرسائل التي تجعلها، حتى سبيل المثال؛ تتخذ "العين التي ترى كل شيء" أشكالاً عديدة كلما أعلنت عن حضورها في الوسط الموسيقي، وكأن سلم الشهرة لا ينتصب أمام السجوم إلا بإعلان ولائهم الرمزي والمعلن للشيطان.

ومن أشهر نجوم الغناء المعاصرين على قائمة الحركات الشيطانية نجد كلا من مادونا وبريتني سبيرز وريهاننا وليدي غاغوا وبيونسيه وجي-زي، ويمكن للمتابع أن يكتشف في الكثير من الأغاني المصورة حضور الرموز الشيطانية بوضوح، علماً بأن كلا من مادونا وبريتني سبيرز قد اعتنقتا مذهب القبالة اليهودي المعروف بارتباطه بالسحر



وفي مثال أكثر فحشا، تظهر صورة امرأة عارية [تم تشويهاها في الصورة المرافقة] بسرعة على خلفية مشهد من فيلم "المسجون" - The Rescue, ers، ومع أن الصورة تبدو واضحة لمن يعتمد البحث عنها فإنها لا تلفت النظر عندما يقتصر التركيز على الفأرين المتحركين وسط الشاشة



ويؤكد الناشطون المهتمون بتتبع هذه الرسائل وفحصها على الإنترنت أن شركة ديزني تسارع إلى حذف الرسائل الخفية من أفلامها عند طرحها على أقراص DVD بمجرد شيوخ نبا اكتشافها، لكن الكثير منها قد تم توثيقه وعرضه على موقع يوتيوب.

ويزداد الأمر سوءاً مع الرسائل ذات المضمون العقائدي والفكري التي تبثها الحركات السرية، حيث تتوزع رموز الهرم ذي "العين التي ترى كل شيء" و"الكينكار والراوية" والسجوم الخماسية والسداسية وأمثالها في الكثير من الحلقات والروايات الضيقة ضمن مشاهد لا تخص من الأفلام والمسلسلات والأغاني المصورة، كما لم تسلم منها برامج الأطفال التي تُعرض في القنوات العربية المخصصة لهم.



السحر

ستكتشف من خلال تكبير صورة الإعلان في الصفحة السابقة أن المصمم أخفى بين الفجاعات صورة امرأة مثيرة، بهدف تحريض الجراء الداخلي من دماغك فريدياً، وهذه الحيلة تُطبق كثيراً في إعلانات المشروبات الغازية والكحولية.



تعد "العين التي ترى كل شيء" All Seeing Eye من أهم رموز الحركات السرية وأكثرها انتشاراً، وكما هو الحال في الخطاب الماسوني المعلن لناس -والذي يعتمد التضليل والكذب- فإن هذه العين ترمز إلى عين المهندس الأعظم (خالق الكون) أو عين الكون العظيمة، كما



يقول بعض مؤلفيهم وعن وافقهم من أتباع الفلسفات الشرقية إنها عين البصيرة، يسما يشير المؤلف "الف إرسون" في كتابه "النظام العالمي الجديد" إلى أنها رمز

لتوغل الماسونية في كل فئات المجتمع وقدرتها على مراقبته ومحاولة من يقش أمرها.

أما أكبر قادة الماسونية في القرن التاسع عشر "ألبرت بايك" فيقول في كتابه "عقيدة وأدب الماسونية الأسكتلندية" -الذي تم تسميته ونشره- إن العين كانت ترمز في العقائد الوثنية القديمة إلى عبادة الشمس، ثم يعترف بأنها ترمز اليوم إلى "الإله الخالد لوسيفر" أي الشيطان إبليس نفسه.

ويرى بعض الباحثين في علوم السحر أن هذه العين ليست سوى العين الشمال للشيطان، مشيرين إلى أنه لا يستخدم سوى العين الشمال واليد الشمال، وقد ورد في الحديث الشريف الذي رواه مسلم أن "الشيطان يأكل بشماله ويشرب بشماله".

ويمكن القول إن عبادة الشيطان تجسدت في الماضي على هيئة أوثان تغلظ بين الشياطين والآلهة، وخصوصاً في عبادة "بعل" و"حورس" و"رع"، ولا تستبعد النظريات التي تقول إن هذه العين ليست سوى رمز قديم ومتجدد للأعور الدجال الذي أخبر عنه جميع الأنبياء.

ومن الجدير بالذكر أن الرئيس الأمريكي الماسوني فرانكلين روزفلت أدخل صورة هرم مصري تعلوه العين على تصميم الدولار في منتصف



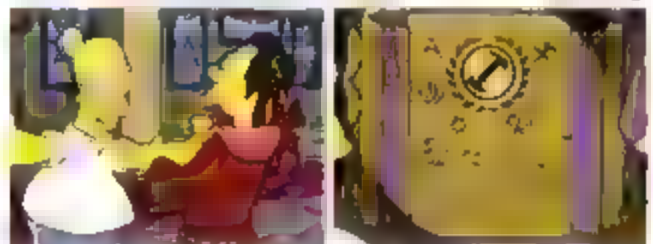
الثلاثينيات، ويمكن للباحث أن يجد هذا شعار الشيطان أيضاً في وثيقة حقوق الإنسان والمواحد التي أعلنتها الثورة الفرنسية عام 1789، في دلالة واضحة على الخلفية الماسونية للجهات التي أشعلت الثورة وسيطرت على البلاد بعدها.

وبالعودة إلى هوليوود؛ نجد أن رموز الحركات السرية لم تغب عن أفلامها منذ بداية تاريخ السينما، فما زال بعض الباحثين يكتشفون المزيد من أسرار فيلم "ماتروبولس" الذي أنتج عام 1928.



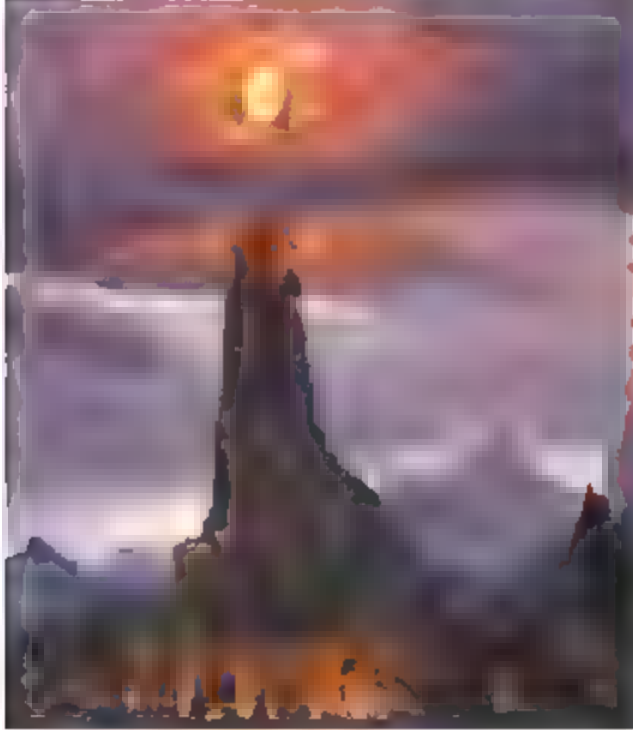
ويرى باحثون أن الماسونية كانت تكتفي بتسجيل حضورها في الأفلام عبر الرموز التي يُحتمل ألا يعرفها معظم للمشاهدين من الشباب والمراهقين، فعلى سبيل المثال؛ لا نسمع ذكراً واضحاً للماسونية في فيلم "الرجل الذي سيصبح ملكاً" The Man (1957) who would be King، لكن المغامر الذي يجسده الممثل اليهودي "شون كوبري" لا ينجيه من الموت على يد أتباع قبيلة هندية في اللحظة الأخيرة سوى اكتشافهم رمز الماسونية "البليكار والزاوية" في قلادته فيسارعون إلى تقديمه.

وما زالت هذه السياسة مطبقة في السينما والتلفزيون حتى الآن، وذلك بالتوازي مع أساليب أخرى في عرض الرموز والإشارة إلى الماسونية، ففي المسلسل الكرتوني "عائلة سمبسون" The Simpsons نجد مشهداً مماثلاً يتجنب الإفصاح عن ماسونية المعبد بالرغم من وضوح رموزه، حيث يكتشف أتباع المعبد علامة ما على جسد "هومر" فيسجدون بين يديه، ثم نجده في نهاية الحلقة يتمدد أمام الرسام ليرسم له لوحة مقدسة، فيقول وهو يحتمي الحجة: "من يشك في وجود الإله؟ الآن أعرف الجواب: أنا الإله".



وفي ظل ديمقراطية المعلومات التي أتاحتها شبكة الإنترنت في العقود الأخيرة وإكتشاف الكثير من الرسائل الخفية، يواصل الماسونيون ادعاء

مع إبليس وجنوده من المردة وعمالقة الجحيم، كما ينهرب الماسونيون من مهمة الارتباط كعادتهم فيقرحون تعلق هذه الرموز بالشيوعية وظروف الحرب العالمية الثانية التي تراصت مع كتابة الرواية على يد الأسكتلندي جون تولكين.



وبالرغم من حرصها على الغموض والسرية منذ نشأتها، يبدو أن الماسونية اعتمدت في السنوات الأخيرة سياسة تضليلية أكثر الفتحا -في الظاهر- لتخفيف حدة الانتقاد والشك، ومع أنها لم تتخل عن رسائلها الخفية فقد أضافت إلى نشاطها السري جانباً معلناً للحدث عن إنجازاتها وتلميع صورتها.

وعلى سبيل المثال، يركز فيلم "كنز وطني" National Treasure على أن الجماعة الماسونية من الآباء المؤسسين للولايات المتحدة هم أبطال وطنيون يدين لهم كل الشعب الأمريكي بالولاء، فيروي الجد "الطيب" لعفيده قصة أولئك "العظماء" في جمع كنز هيكل سليمان المزعوم والإشارة له برموز خفية في وثيقة الاستقلال، وعن الطريف

أن يختم المخرج هذا المشهد بمزج صورة وجه الجد مع هرم الجيزة لتتحول هيئة إلى "العين التي ترى كل شيء" على قبة الهرم.

وتتعدد الرسائل الرمزية طوال الفيلم لتقديم الماسونيين في صورة أبطال وطنيين وعظماء، كما تتجلى في المشهد الختامي بتحريك شاطئ المباحث الفيدرالي الخاتم الماسوني في إصبعة مع اعترافه لبطل الفيلم الذي سرق وثيقة استقلال البلاد من المنحف بأنه لن يحتفظه، لتتغلب الأخوة الماسونية على القانون.

البراءة وإنكار الارتباط بعض الرموز بحركتهم دون غيرها، كما يحاولون تقديم معانٍ مزيفة لها، ولعل هذا يفسر محاولة منتجي فيلم "الرجال الذين يحدقون في اللاعز" The Men who Stare at Goats إثبات أن العين داخل المثلث ليست سوى رمز لما يسمى بالعين الثالثة (البصيرة) التي يتأمل من خلالها أتباع الوثنيات الشرقية للوصول إلى الحقيقة.

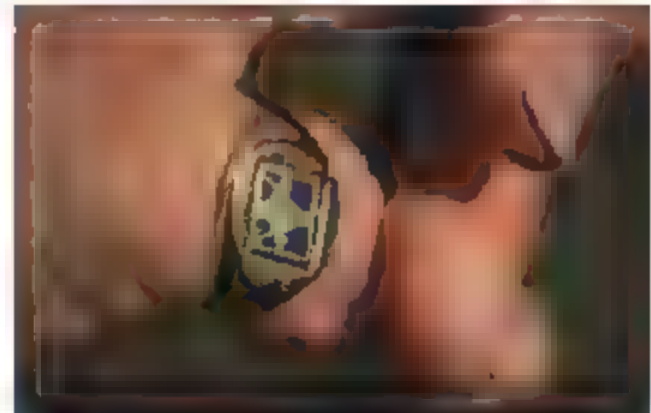
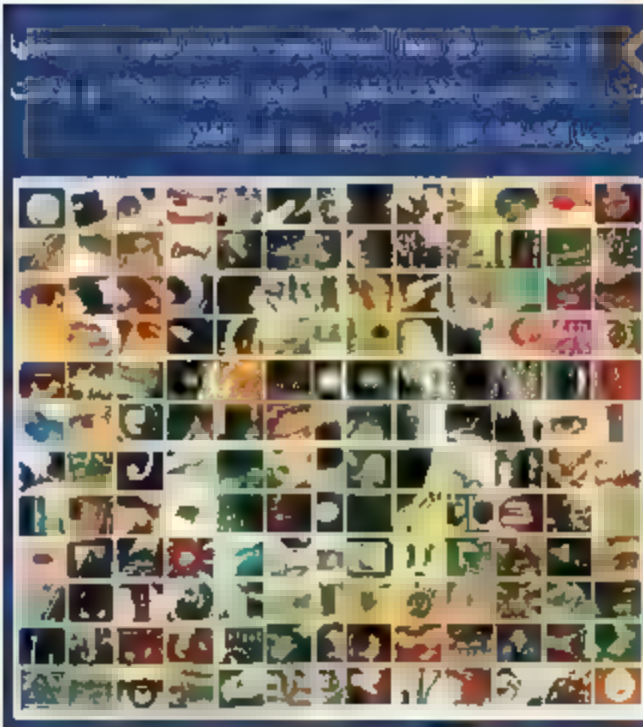
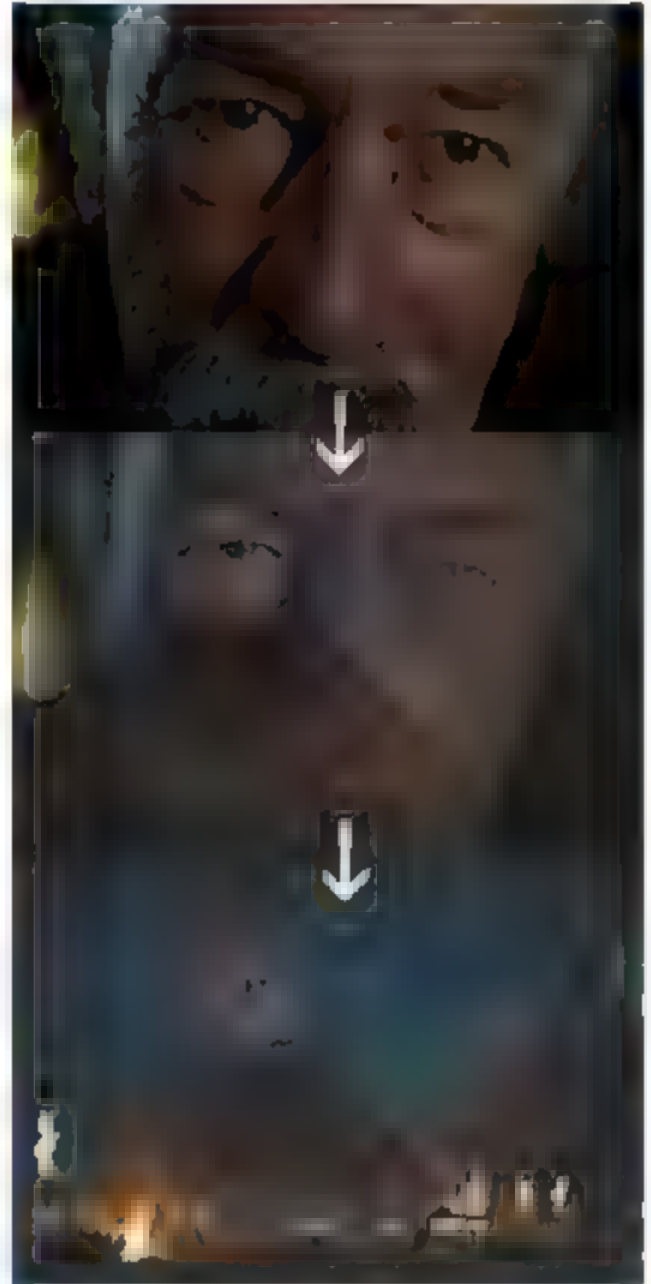
ومع أن العين كانت تعمل بالفعل بعض الدلالات لدى الشرقيين منذ مئات السنين؛ إلا أن منتجي الفيلم لم يشرحوا لنا سبب وضع هذه العين داخل هرم فرعوني ثم ملأه لقطات الفيلم بهذا الرمز الذي أصبح شعاراً لفرقة تتدرب على القوى العقلية في الجيش الأمريكي.



ولعل المنتجين أرادوا أيضاً تضمين رمزية أخرى أكثر خفاءً وهي ترحيب الضابط المتقاعد (الممثل جورج كلوني) بالصحفي (إيمان ماكغريفر) فور اكتشاف رمز الهرم والعين مرسوماً في دفتر مسوداته، وكأنها دلالة خفية من مخرج الفيلم على عمق العلاقة الأخوية بين الماسونيين، وذلك في حال إدراك المشاهد لما يدل عليه هذا الرمز بالحقيقة.

من جهة أخرى؛ حيرت سلسلة روايات وأفلام "سيد الخواتم" Lord of the Rings of النقاد والباحثين إزاء تعديد موقفها، فمع أن عالم الشر أشير إليه بالعين التي انتهت إلى الدمار؛ يعمل الجانب الخبيث في المقائل رموزاً ماسونية أخرى كالتنجيم السبعة في تاج الملك والعمودين المقتبس عن هيكل سليمان المزعوم، بينما تتضارب الآراء بشأن بعض الاستعارات التاريخية في السلسلة عن هوانم الجحيم ويأجوج وماجوج وختم سليمان وانفلاق البحر لقوم مومى وحرب مهلايل

يبدو أن متصفح الفيديو كليب الغاني Rumors لم يكتبوا بها قدمته "لندي لوهان" من رمزية واضحة أثناء أداء رقصاتها بتشكيل المثلث بيديها لتتوسطه عيناها؛ بل أضافوا وضعت خفية أيضاً تقدم هذا الشعور الشيطاني وفقاً لتأكيد بعض المشاهير على الشبكة العنكبوتية



تتخوف المنظمات التربوية في الغرب من إصرار وسائل الإعلام والترفيه السافنة على تخريب عقول الأطفال بالتدريج، بدءاً من إقصاء الخطاب الديني بدعوى التهرب من الطائفية وصولاً إلى تبني ثقافة بديلة قائمة على أسس وثنية أو شيطانية.

ويتهم الناشطون بعض البرامج الشهيرة مثل "تيلي تيوبز" -Teletubies الموجه لما دون سن المدرسة بالتطبيع مع الشذوذ الجنسي وأشكال الوثنية الجديدة، إذ تتقمص شخصية "تنكي ونكي" دور محيراً بين الذكورة والأنوثة، كما تتخذ الرموز التي تحملها رؤوس الشخصيات الأربعة الرئيسة معانٍ جنسية تقليدية، ويخشى التربويون أيضاً من رمزية الشمس ذات الحضور شبه الإلهي في استعادة لوثيتها في العبادات الشيطانية، وخصوصاً مع اعتقاد البعض بتعمد المنتجين هذه خلفية البرنامج بصور طبيعية زاهية الألوان؛ بهدف إحداث فعل مشابه للتتويم الإيحائي لتعمير ما يحمله البرنامج من رسائل خفية.



ويلاحظ التربويون أيضاً حضور الرمزية الخفية ذات البعد الوثني والماسوني في مسلسل الأطفال الأمريكي "سبونج بوب" -SpongeBob. مثل إله البحر "نيتون"، وعين حورس، والرموز الماسونية المعروفة داخل محفل هرمي الشكل.

وقد تهدو هذه المخاوف مبررة مع انتشار ظاهرة إحياء الرموز الوثنية والشيطانية في الفعاليات الثقافية والأنشطة المدرسية في أمريكا وأوروبا، فضلاً عن الحضور الطاغي لأساطير السحرة والغيلان والمردة في أعمال أدبية وسينمائية لا تحصى، علماً بأن معظمها يترجم إلى اللغة العربية ويلقى رواجاً واسعاً في العالم الإسلامي دون أي رقابة تستحق الذكر.




لا يقتصر استخدام هذه الرسائل على رموز الحركات السرية فحسب، بل توظفها هوليوود أيضاً في تلميط صورة الإسلام والمسلمين، ففي هذه اللقطة التي تظهر في فيلم "المملكة" -The Kingdom (2007) بعد أن يقتل فريق مكتب التحقيقات الفيدرالية الموهب إلى السعودية عشرات "الإرهابيين" داخل أوكارهم في الرياض، ينظر القائد إلى فريقه للاطمئنان عليه من خلال فتحة في السقف تؤدي إلى مخبأ العصاة، ويتصادف وجود لوحة تحمل اسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم بحيث تُرى من زاوية ضيقة.

ويتضمن الفيلم عشرات الأمثلة المشابهة في استعراض طويل للرموز الإسلامية بهدف ربطها لاشعورياً بالإرهاب.



تستخدم الثيمات الرمزية أيضاً لأهداف إعلانية وفسية، كتوظيف اللون الأحمر في الملابس المثيرة للممثلات والراقصات، وارتباط صورة العميل السري أو المحقق الجاني بمظهر "شارلوك هولمز" ذي الغليون والقبعة والمعطف، واستعاره الدلالة الجنسية لمص الحثوي بين شفتي الممثلة الفرنسية "فرانس جال" أو لتطبير الثوب بععل مروحة تحت قدمي "مارلين مونرو" في عشرات المشاهد منذ الستينيات.

ويتعمد بعض المخرجين إبقاء المشاهد متحفزاً بتوجيه الكاميرا إلى الأكتاف العالية لممثلة حسناء بحيث يستكمل المشاهير المشهود الناقص بالمزيد من العري، والأمر نفسه يتكرر مع اختيار زوايا ووضعيات وخلفيات وملابس متنوعة تدفع للمشاهد إلى التمكنر بالجزء الذي لم يتكشف بعد من الجسد المثير.



الفصل الحادي عشر

الصورة النمطية

BLASPHEM

كيف تؤثر الصورة في أفكارنا؟



أجريت تجربة على معلمي إحدى المدارس الابتدائية الغربية لمعرفة أثر المظهر الخارجي للطفل على تقييم المدرسين له. فُقرصت عليهم صور فوتوغرافية لعدد من التلاميذ الصغار وطلب منهم كتابة توصياتهم لأوصاف ومهارات هؤلاء الأطفال، فكانت النتيجة هي وصف الأطفال الأكثر جمالاً بالدكاء!

في المقابل: قد يصبح هذا الارتباط الشرطي بين الجمال والدكاء لذين معكوساً عند النظر إلى البالغين، ففرضية المرأة الحسناء الحكيمة تكاد تكون عروفاً علمياً.



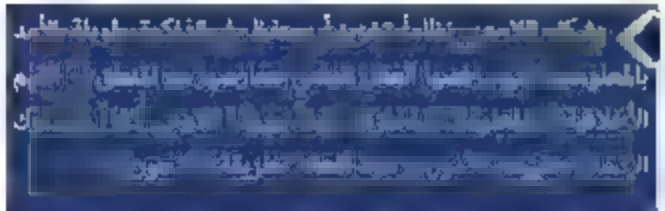
مقارنة طريقة أجراها الصحفي "دينس وينترمان" عام 2009 في مجلة بي.بي.بي. بين دمية باربي وثقافة حقيقية تدعى "ليبي"، حيث قام بتطبيق مفاصل جسد باربي على الفتاة نسبة إلى الطول وعرض الخصر والوركين، فكانت النتيجة مذهشة.

قد نتفق جميعاً على أن الأصل في الأشياء جوهرها، وأن المضمون والجوهر أهم بكثير من الجمال الخارجي للأشياء والأشخاص، ومع ذلك فإن التحكيم العقلي نادراً ما يؤثر على سلوكنا عندما يتعلق الأمر بالجمال، فجاذبية المظهر الجميل قد تنفذ إلى أعماقنا وتدفعنا إلى اتخاذ قرارات ومواقف تتنافى مع قناعاتنا.

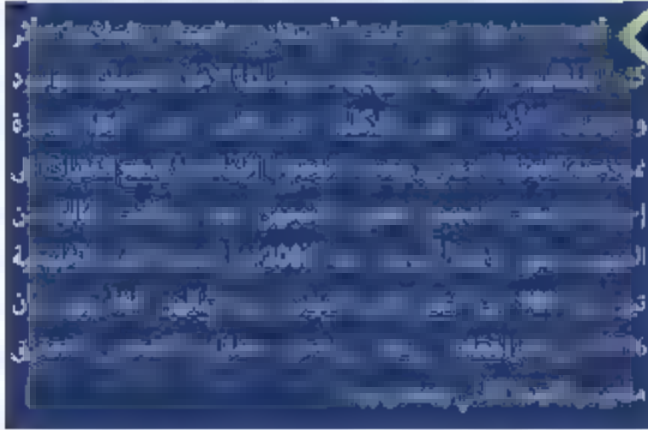
قد نكون موافقنا هذه سبورة جزئية؛ فاستلطاف الجمال ميل فطري، لكن الكثير من أحكامنا على الأشخاص والمجتمعات والأشياء تبدو خارجة عن المطلق والفطرة دون أن نشعر، لأن عقولنا تعمل وفقاً للصور الذهنية التي تنأى بنفسها كثيراً عن الواقع، حيث تتشكل هذه الصور بناءً على التربية والهجيرة والانفعالات النفسية والمدرجات الحسية، وتظل الصورة البصرية هي الأكثر تأثيراً لأنها تبدو أكثر واقعية، فضلاً عن سهولة انطباعها في الذهن وسرعة تذكرها.

عندما تتراكم الصور الذهنية في أعماق اللاوعي يبدأ العقل بفرزها وتصنيفها، وتعدّ الصور النمطية Stereotype أضيق أشكال الصور الذهنية وأكثرها بعداً عن العقل والمحاكمة، فهي تهتزل التفاصيل الكثيرة للشيء المنمط في جريئات بسيطة للغاية وترعى بها دون فهم، ثم تعممها على كل ما يشابه هذا الشيء في الواقع.

وعندما يعتاد العقل على التلقي السهّل دون أن يجهد نفسه في التمحيص والنقد والفهم فإنه يربط تلقائياً بين الصور -قد تكون بصرية ذهنية أو سمعية ذهنية- وما يرافقها من الأفكار والصفات بطريقة شرطية، وإذا عُرضت عليه صورة مماثلة في وقت لاحق، استدعى العقل الباطن على الفور تلك الصفات لينشأ الارتان الشرطي بين الاثنين، وتصبح تلك "الصورة النمطية" جزءاً من قناعات الإنسان اللاشعورية التي تؤثر على قراراته وأحكامه وتصرفاته الشعورية، وينطبق الأمر نفسه على الصفات الحسنة والسيدة بالدرجة دأها من الاختزال والتعميم، ويشمل الأشياء والأشخاص والأعراق والأديان والبلدان أيضاً دون فرق. فيقال هذا شعب كسول، وتلك مدينة ملهمة، وذلك جنس عاطفي، وهكذا.



ولعل أكثر الصور النمطية شيوعاً تلك التي تتعلق بالجماعات الإنسانية من جهة تصنيفها ثقافياً وعرقياً ودينيّاً وجنسياً وطبقياً، مع ربط الصفات التي يراد تصنيفها بالسمات العامة لهذه الجماعة،



ونقل مستوى هذا الربط عندما يتعلق الأمر بصفات أقل تأثيراً على الفرز مثل المهنة، فعندما يقدم فيلم سينمائي دوراً سلباً لأحد الأطباء فمن المستبعد فيلم لمشاهد بتعميم هذه الصورة على كل الأطباء لأنهم يمثلون شريحة متنوعة في مجتمعاتها، أما تحديد دين أو جنسية هذا الطبيب وفي إطار يستدعي تمييزه بهذه الصفة فيؤدي غالباً إلى التعميط والتعميم.

يصعب تغيير الصور الذهنية -والنمطية منها على الأخص- بطرق مباشرة وسريعة، بل يتخذ معظمنا موقفاً دفاعياً عندما نشعر بمحاولة أحدهم نقض ما نؤمن به، ويرداد التمسك بالصور الذهنية كلما ازداد عمقها في نفوسنا وأثرها على هويتنا وافتخارنا، فلا يقبل الناس تغيير دينهم وجنسياتهم وأسماء عائلاتهم بسهولة، لذا تبدأ عملية التعميط المبسجة في وسائل الإعلام بتبسيط الفكرة ليصبح استيعابها أكثر سهولة، ثم تُصمم حسناً أو سيئاً الصورة، وتُعرض في قنوات تلقى القبول والرواج -غريزياً في الغالب وفطرياً أحياناً- دون تهريض المتلقي على التفكير والمناقشة.

ومن أكثر الوسائل قابلية هي تلك التي تلجأ إلى السخرية والإثارة مثل الكاريكاتير والدراما العاطفية والكوميديا وأفلام الحركة المشحونة بالعنف، ويعتمد الإعلام الموجه (البروباغاندا) إبقاء الصورة النمطية حاضرة في ذهن المتلقي بثباتها وتكرارها المستمر في وسائل الإعلام بأشكالها المختلفة.



في الفيلم الأمريكي الكوميدي "هال السطحي" Shallow Hal يتعرض هال (الممثل جاك بلاك) لتجربة تنويم إيحائي من قبل مرشد اجتماعي ليصبح اهتمامه مقتصر فقط على الجمال الداخلي، فيقع في حب ابنة مديره في العمل ذات البدانة المفرطة، حيث تعكس عيبه جماليها الداخلي على مظهرها فتبدو له في غاية الجمال.

ينتقد الفيلم بشدة الصورة النمطية التي تخفيها وسائل الإعلام في أذهان الناس حول مقاييس الجمال الظاهري على حساب جوهر الإنسان، فعندما يزول أثر التنويم عن "هال" يصر على استمرار علاقته بصديقته مع افتقارها إلى الجمال الجسدي.

ومع أن هوليوود انتقدت هذه الصورة النمطية للجمال في أفلام أخرى مثل "الحساء والوحش" و"أحدهم نوتردام" و"فتيات سيئات" إلا أن الصورة النمطية للجمال الجسدي الشهواني قد تم تكريرها في مئات الأفلام والمسلسلات والأغاني الأخرى!

blink

Malcolm Gladwell

في كتابه الشهير "ومضة" Blink (2005) يقول المؤلف الكندي مالكوم غلادويل إن الدماغ يعطج المشهد الذي يره إلى صور متلاحقة (ومضات) مثل شريط تسيما، بحيث تحمل كل منها جزءاً من الواقع، ولكن قد تتضمن إحدى هذه الومضات الصورة الكاملة، فكيف الدماغ عندما يتعرض لمواقف مشابهة بأن يتخذ قراره بناء على الومضة الصحيحة دون تأمل وتكرار.

ويصرب على ذلك مثالا في تجربة أجريه على خبراء في الآثار، حيث نجحت مجموعة منهم في كشف رتب إحدى التحف لمروره بنظره سريعة، لكن مجموعة أخرى نفس حركتهم أعطت الوقت الكافي لمحض التحفة فلم تتمكن من كشف التروير ويقول المؤلف إن الومضة المخترقة في الدماغ عن التحف المرورة كانت كافية لاكتشاف التروير دون تمحيص لكن المحض الدقيق جعل الحكم مسا على الدلائل الملموسة التي نجح المرورون في إنقاذها، وخداع الخبراء!



بالرغم من الأثر السني العديد من وسائل الإعلام في تكريس الصور النمطية المسيئة؛ يمكن للإعلام الواعي أن يحدث أثراً معاكساً، فقد كشفت دراسة أجريت على مجموعة من الأطفال الأمريكيين أن مشاهدة برنامج "شارع صمم" ساعدت على تكوين صورة إيجابية للجماعات العرقية الأخرى في المجتمع، إذ حرص منتجو البرنامج على إشراك جميع الأعراق في أدوار البطولة، كما تبين أن الأطفال الذين تابعوا البرنامج لمدة سنتين أصبحوا أكثر اهتماماً بالمساواة بين الأعراق من أقرانهم الذين تابعوه لسنة واحدة فقط.

لتميط صورة المسلمين اعتماداً على الأساطير التوراتية، وبعد أن اعتاد الناس على ربط اليهود بصورة وحش القيامة "الوثيان" ذي الرؤوس السبعة؛ أعلى البابا إسكندر الثالث أن النبي محمد صلى الله عليه وسلم هو "الوثيان" نفسه، وتولى رسامو الكنيسة مهمه تصوير القتال ضد هذا الوحش.

لكن حركة الإصلاح الديني (البروتستانتية) قلبت الطاولة على بابا الفاتيكان في القرن السادس عشر، وأصبح الوحش يعمل في بعض الرسوم رؤوساً ثلاثة. أحدها للبابا نفسه والثاني يرمز للشيطان، ويبقى الثالث للمسلمين الذين رُبطت صورتهم آنذاك مع قوم ياجوج وماجوج. كما نشرت البروتستانتية اللوثرية في ألمانيا رسوماً في غاية الدناءة لتميط صورة البند بوصفه لصاً وداعراً، وكان الحقير هو الوسيلة المفضلة لدى الكثيرين للتعبير عن موقفهم.

في المقابل؛ مارست الكنيسة الكاثوليكية كل الوسائل المتاحة لقمع الخارجين على الكنيسة (الهرطقة) عبر محاكم التفتيش من السجن والتعذيب والقتل، وكان للفن دور مهم في شيطنة صورة الهرطقة كما شمل التميط فئات أخرى في المجتمع؛ فانتشرت في القرن السادس عشر رسوم لتميط صورة المرأة بوصفها ساحرة وعميلة للشيطان والنشر. ورسوم أخرى تميط اليهود باستعارة موضوع "غزيرة اليهود" Judensau التي كانت تقترن بهم لكونها حيواناً فذراً وأثي. بحيث يقتصر دورهم على لعق مؤخرتها والرصاعة من أنفائها ممثلاً لعهرهم عن الخروج من عالم الخطيئة والقدارة والأبوة.

لكن نفوذ اليهود في الحركات البروتستانتية أعد تشكيل العمل الغربي كله، فتضعت الأساطير التوراتية في الثقافة الأوروبية، وانتشرت عقيدة الألفية السعيدة المستمدة من سفر الرؤيا والتي نص على أن عودة اليهود إلى فلسطين هي شرى الألف عام السعيدة المرتقبة. ومن العجيب أن الكاثوليكية اضطرت في النهاية إلى مسايير التيار العام والتقرب من اليهود في منتصف القرن العشرين، ولم يخرج عن هذا السياق سوى الدين سرعان ما تكاتف الغرب لتخليص منهم.



الصورة النمطية من الخرافة إلى عصر الصورة

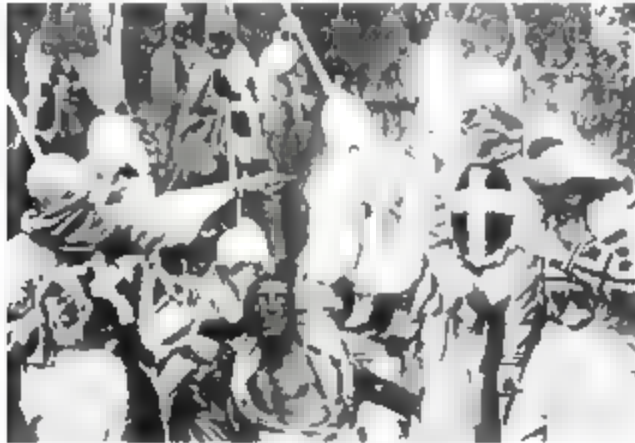


في كتابه "مختصر تاريخ التجديف"، يرى الباحث البريطاني "ريتشارد وبستر" أن أحد أهم خصائص الديانة المسيحية (بجدورها اليهودية) هو احتقار الأديان الأخرى، فالمصوص التلمودية تنص باحتقار كافة الأعراق الأخرى من البشر (الأعيار)، وعدم تبنى الرومان وبقية الأوروبيين المسيحية اعتمدوا تشويه صورة اليهود والوثنيين بطريقة مماثلة

وخلال الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي؛ اشتعلت آلة الدعاية

ومع أن المهاجرين أبدوا عشرات الملايين من السكان الأصليين؛ فقد استمرت سياسته نميظهم في الإعلام الأمريكي حتى التسعينيات من القرن العشرين، بل حملت عشرات الأفلام الكرتونية الموجهة للأطفال رسالة الإساءة والتنميط التي يبدو فيها السكان الأصليون على هيتهم البدائية نفسها التي كانوا عليها قبل أربعة قرون.

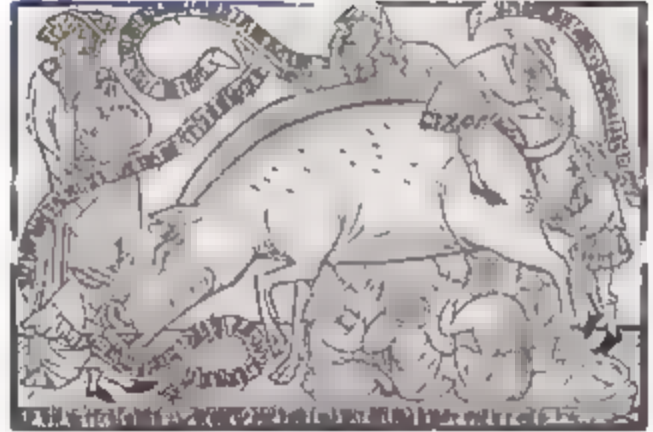
الأمر نفسه تكرر وبشوة أكبر ضد الأفارقة الذين جُلوا عبوة إلى أمريكا، فمنذ نشأة السينما كان العرق الأسود موضع سخرية وتعتير، وبعد فيلم "مولد أمة" (1915 Birth of a Nation) عملاً نموذجياً لتنميط صورة السود بوصفهم وحوشاً يعتصمون النساء البيض، حيث عُقت بعد عرضه موجة من الرعب تجاه السود طوال العشرينيات. وبالرغم مما حققته حركات حقوق الإنسان من انتصار في الستينيات لصالح السود والمثليين؛ ما زال الياحئون يؤكدون على أن صورة الأمريكي الأسود في أفلام هوليوود تكرر صفات الكسل والعنف والسرقة والاغتصاب.



لقطة من فيلم "مولد أمة"

وإذا كان الأمر كذلك في حق المواطن الأمريكي فإن الصور النمطية للعدو الخارجي كانت دائماً أكثر إساءة، حيث امتادت وسائل الإعلام وأفلام هوليوود على تنميط شعوب بأكملها بما يتناسب مع سياسة الحكومة الخارجية، فاشتغلت أولاً بتنميط اليابانيين والألمان، ثم الروس وبقية شعوب أوروبا الشرقية والصين، بينما ظلت صورة العرب والمسلمين حقلاً لتجاوب التنميط منذ نشأة السينما في هوليوود.

تهرس وسائل الإعلام على التنميط بالصورة البصرية لأنها تبقى في الذاكرة أكثر من الكلمات، فلا أحد يمكنه أن يسي صورته الطائره وهي تضرب برج التجارة العالمية في نيويورك، ولكن من الصعب أن يبقى في ذاكرتنا شيء مما قيل أو كتب بعدها من تعليقات سياسية تشكك في نسبة هذه الأعمال لتنظيم القاعدة دون تورط المخابرات الأمريكية أو جهات حقبة أخرى.



صورة نشرت في ألمانيا عام 1470 وتظهر فيها خديرة اليهود وحولها عدد من اليهود ووصاياهم

ويرى "ويستر" أن الإرث الطويل من التحصير والتنميط قد تم تحويله في العصر الحديث إلى صبغة علمانية، وأنه قدّم من جديد على أنه أحد أشكال العقلانية البشرية.

ويبدو أن الصورة العلمانية قد تلوحت مع الصورة الدينية القديمة التي ما زالت حاضرة حتى اليوم، فبعد اكتشاف الأوروبيين للقارة الأمريكية وبدء حركة الهجرة والاستيطان، اقترنت إرادة الهنود العمر برؤية ثورانية وعلمانية مزدوجة، فسمى المتدينون البيوريتان (إحدى طوائف البروتستانت) أنفسهم عبرانيين، وظنوا أنهم في مهمة مقدسة لتطهير أرض الميعاد من الكنعانيين، ولم يختلف الأمر كثيراً لدى العلمانيين الذين قدموا لإراحة "الهمج" عن طريق العقلانية والتنوير، لذا وضع الرسام "جون غاست" هذه الرؤية في لوحته الدعائية التي تصور الحضارة القادمة من أوروبا على هيئة فتاة تجمع ملامح الملائكية إلى المفاتن الجسدية، ونراها تعمل كتاباً في يد وأسلاك الهاتف والكهرباء في يد أخرى، بينما تنتشر سكك الحديد وعربات النقل والفلاحون والعمال في الأفق لير من أمامهم الهنود الحمر مع حيواناتهم.



وبما أن ثقة الناس بالصورة الإخبارية بدأت بالتراجع منذ تسعينيات القرن العشرين [راجع فصل الصورة الإعلامية] فقد تركز الاهتمام على الصورة الفنية التي تخاطب المشاعر والغرائز مباشرة وتعتمد السخرية والتحقير والتنقيط، ثم يأتي لاحقاً دور الصورات الجادة واستعراض "الحقائق" عبر الصحف ونشرات الأخبار والأفلام الوثائقية؛ لنح الصورة النمطية المطلوبة قدرأ من المصادقية.



الصورة النمطية للقبض الإسلامي على غلاف مجلة نيوزويك

يرى المفكر الفرنسي "جان بودريار" أن ثمة علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها تجعل الإنسان في العصر الحديث عاجزاً عن مقاومتها، فدهول العقل بالصور يؤدي إلى ترويض العين وقبول ما تحمله من مضامين وإملاءات، حتى في حال عدم الاطمئنان إلى مصداقيتها.

الصورة النمطية للعرب والمسلمين في هوليوود

يؤكد الناقد الأمريكي "جاك شاهين" على أن ربح الأفلام التي أنتجتها هوليوود في تاريخها يحقر العرب، فمن بين ألف فيلم هوليودي شاهده شاهين مما أنتج بين عامي 1896 و2000 لم يجد أكثر من اثنتي عشر حالة إيجابية فقط للعرب والمسلمين، إلى جانب اثنتي وخمسين حالة معتدلة فقط!

في بداية تاريخ السينما؛ تلخصت الصورة النمطية للمسلمين على ما جاء في أساطير الرحالة الأوربيين عن الشرق الغامض المليء بقصص



في الفيلم الكوميدي "ترنيمة أمريكية" American Carol (2008) يستخدم المخرج اليهودي "ديفيد زكر" كل وسائل التلميط الممكنة لإرهاب المواطن الأمريكي من الإسلام



من جنر يسيطر جنودته الشيعية بشعب الإسلام والعثماني يصنع عامر طابش الكوليه

في فيلم "المملكة" The Kingdom (2007) ، وخلال امطرده التي يقودها فريق مكتب التحقيقات الفيدرالي FBA الموجه إلى السعودية، يتسارع إيقاع الحركة ويتوتر المشهد في ثرقب لاهت لمصر أحد أعضاء الفريق بعد اختطفه من قبل الإرهابيين، وهما يدير المخرج "بيتر بيرغ" عدسة الكاميرا عدة مرات إلى أماكن ومسجد المورعه على الطريق، كما لا يوفّر فرصة إظهار امرأة مبقنة وشيخ ملج. وذلك خلال شحن لمشاهد بمشاعر الحذر والترقب، ليتم تجميع كافة هذه المظاهر الإسلامية وربطها بالخوف.



حتل وديع محاط بقطيع من الذئاب، وذلك بعد أن أكمل اليهود سيطرتهم على أهم شركات الإنتاج ومحطات التلفزة واعتمدوا سياسة الإنتاج المشترك وغير الملحق مع مركز الفيلم الحكومي الصهيوني، وكان من أهم نتائج هذه المرحلة فيلم "سيف في الصحراء" (1949) وفيلم "الحاوي" (1953)

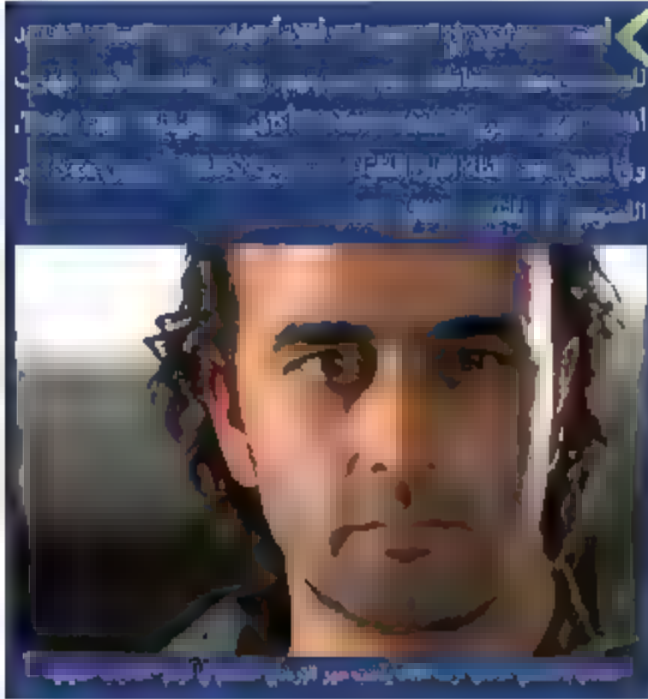
تضاعفت حملات الإساءة والتنميط بعد حربي 1967 و1973، وخصوصاً عندما قطع العرب إمدادات النفط عن الغرب الداعم للصهيونية، فتركز اهتمام الإعلام الغربي على ربط صورة العرب بالإرهاب مستغلاً العمليات النضالية -كالهجوم على الفريق "الإسرائيلي" في أولمبياد ميونخ عام 1972- وحركات الانتفاضة والصراع في لبنان والخليج والصومال وأفغانستان، ثم ربطت الصحافة الغربية بين صور حشود الشباب الإيراني وهم يرفعون المصاحف في ثورة الخميني وبين احتجاز العاملين في السفارة الأمريكية في طهران، لتصبح صورة الإسلامي الملتحمي وهو يعمل مصحفاً منذ ذلك الحين رمزاً عالمياً للعنف والغضب والتخلف، وهي الصورة التي استثمرها الصهاينة أيضاً لتنميط المقاومة الفلسطينية في الإعلام العالمي.

السحر والجانب فنقلت هوليوود هذه الصورة إلى الشاشة بإنتاج ما بين أربعة وستة أفلام سنوياً بين عامي 1910 و1920.

وبعد الحرب العالمية الأولى تحولت صورة العرب من قطاع طرق إلى ملوك نفط متعهمين، ومع إعلان قيام دولة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين عام 1948 روجت هوليوود صورة الشعب اليهودي على أنه



الصورة النمطية للشخص اليهودي ليهووس امرأة ليهو
لمعة من فيلم "الشيخ" (1921)



بعد سقوط القطب الشيوعي وإعلان الرئيس الأمريكي جورج بوش الأب سعيه لتأسيس "النظام العالمي الجديد" -وهو الهدف المعلن للحكومة العالمية التي تسعى إليها منظمة المنصورين- أصبح الإسلام العدو الأول في ساحة الصراع الاستراتيجي وفقا لنظرية صراع الحضارات التي وضعها لاحقاً المفكر الأمريكي صامويل هنتغتون. وفي الفترة نفسها بدأت مفاوضات السلام بين "الإسرائيليين" والعرب وأحدثت حرب الخليج -التي نُقلت أحداثها مباشرة عبر قناة CNN- وعياً جديداً في الشارع الغربي مما أدى إلى بعض الانفتاح.

إردادت حدة التضييق بعد إعلان تنظيم القاعدة الحرب على الغرب ومهاجمة مصالحه حول العالم وبدأت سلسلة من الهجمات والتفجيرات انطلاقاً من الهجوم على سفارتي واشنطن في بروني ودار السلام ووصولاً إلى أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاها في مدريد ولندن. وبعد شهرين فقط من وقوع هجمات نيويورك عام 2001 استدعى أحد مستشاري الرئيس الأمريكي أبرز منتجي ومخرجي هوليوود إلى البيت الأبيض لمبحث السبل الممكنة لإشراك هوليوود في "المرب على الإرهاب".

لكن التجاوزات الأمريكية والبريطانية في احتلال أفغانستان والعراق دفعت الكثير من الإعلاميين للتخلص من ضيق هذه النظرة. فلم بعد التضييق السطحي لكل ما هو عربي مسلم مقبولاً كما في الماضي مع انفتاح الشعوب على بعضها عبر وسائل الاتصال المعومة.



الصورة النمطية النمطية للمسلمين كانت حاضرة أيضاً في الرسوم المتحركة التي أنتجها هوليوود إلى كل أنحاء العالم.

عندما يتعلق الأمر بالمرأة المسلمة؛ تتوجه أنظار الغرب فوراً إلى الصورة النمطية لمظهرها الخارجي المقتصر على الحجاب الأسود، ولا تتناول وسائل الإعلام والسينما شيئاً وراء ذلك مما يسمح بفتح حوار جاد بشأن هذا اللباس، لذا تتحرك الحكومات على أعلى المستويات لحظر الحجاب أو القاب بقوة القانون، وكأن التخلص من هذا المظهر "الصورة" سيحل مشاكل الغرب مع المهاجرين والإرهاب.



ملصق نشره اليمين المتطرف في سويسرا عام 2009 لتفويض على تصوير يحظر بناء المدن. ويستخدم الصورة النمطية للمرأة لتفويض الناس من ارتداء مظاهر الإسلام.



الفصل الثاني عشر

الصورة تملأ حياتنا



والبنى السياسية والدينية متهدداً البابا وكنيسته، بينما رفض أساقفة المائيكان النظر في منظاره المقرب مدعين أنه من صنع الشياطين، حتى اضطر غاليليو في النهاية إلى التراجع عن قراره والإدعاء لحكم الكنيسة بدوران الكون كله حول الأرض التي عاش عليها المسيح-الإله

تعمل المناظير العملاقة اليوم في عدة مرصد شهيرة موزعة بين الولايات المتحدة وأوروبا وأمريكا الجنوبية، ولم تعد هذه المراصد تستخدم المرايا والعدسات لتجميع الصورة بعد اختراع تقنيات التصوير الراديوي، كما تتمتع المراصد الفضائية التي تجول على المركبات بمزايا أفضل في نقاء الصورة، وقد أذهلت الصور التي أرسلها مسبار هابل العلماء منذ إنطلاقه عام 1990 وساهمت في تغيير فهم الإنسان للكون.



لكن قوة الصورة الفضائية لا تتوقف على ما نكتشفه من عجائب الكون؛ إذ تقدم لنا أيضاً العديد من الخدمات الجليلة لاكتشاف كوكبنا نفسه، فالصورة التي تقدمها الأقمار الصناعية تلعب دوراً رئيساً في اكتشاف المياه الجوفية والثروات النفطية والمعدنية ورسم الخرائط، ويعول عليها الباحثون أيضاً في أبحاث التصحر والاحتباس الحراري، وفي اكتشاف الآفات الزراعية ومتابعة هجرة الحيوانات والطيور وكشف مصادر التلوث، حتى أصبح بإمكان صيادي السمك البسطاء في الهند اللجوء إلى شبكة الإنترنت لشعيد أماكن تجمع الأسماك كل صباح عبر الصور الفضائية، وكان العلماء قد تنبؤوا منذ التسعينيات بأن الأقمار الصناعية ستساعد في المستقبل على التنبؤ بالزلازل قبل حدوثها

المحاكاة

تقدم لنا الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد طيفاً واسعاً من الخدمات،

يدين علم الطب بالكثير للصورة، فبعد اختراع المجهر عن يد البريطاني روبرت هوك عام 1665 تمكن الإنسان أخيراً من اكتشاف أسباب المرض والعدوى عندما رأى بعيه ملايين اميكروبات التي تعزو أجساماً، ثم سرعان ما انكشفت عن أبصارنا غشوة الجيوب التي ظلت تلف عائل الآلاف السبي. وبداناً فهم أسرار تكوين الخلايا وحقيقته الإحصاء وآليات التوالد الفيوي وتفاعل امصادات مع الحرائم وتشكل الحمض النووي وعندما ظهر المجهر الإلكتروني الذي يعتمد على حرم الإلكترونات بدلاً من تكبير الشعاع الضوئي بالعدسات أصبح بإمكان تكبير الصورة مليون مرة لإنصار الشيرسات.

في ختام جولتنا بين مراحل تاريخ الصورة، منذ ظهورها الأول على جدران الكهوف وحتى تشكلها المبهر في الفراغ بأبعادها الثلاث؛ ما زالت تطبيقات الصورة تتدخل في تفاصيل أخرى كثيرة في حياتنا اليومية، ولعل حصرها يتجاوز حدود هذا الكتاب، إلا أن عرض بعضها قد يكفي لتقديم رؤية شاملة عن قوة الصورة ودورها في حياتنا

تطبيقات الصورة في عصر الصورة

التصوير الطبي

تتعدد استخدامات الصورة في عالم الطب، فهناك التصوير بالأشعة السينية لاكتشاف كسور العظام وتشخيص القرحة وأمراض القولون، والتصوير بالموجات فوق الصوتية (الأيكو) لمراقبة الأجنة في الرحم وفحص بعض الأعضاء الباطنية كالقلب، والتصوير بالرنين المغناطيسي الذي يعتمد على توليد حقول مغناطيسية قوية لاستقطاب نويات الهيدروجين في الخلايا البشرية واستقبال إشاراتها لتشكيل صورة ثلاثية الأبعاد، وهناك أشكال أخرى أكثر تطوراً كالتصوير النووي والصوتي والتصوير بشعاع البوريترونات، وتساعد جميعها على الوصول إلى أعماق أبعد لاكتشاف أدق المشكلات كمرقبة الأورام وأكسدة الدم والوظائف العصبية.

تتدرج معظم هذه التقنيات تحت ما يسمى بالطب المرنى Tele-Medicine، الذي يستفيد من جميع أشكال التصوير السابقة، إلى جانب الجراحة بالمنظار والعمليات الجراحية التي يتم تصويرها وعرضها على الطلاب، كما يقوم العاملون في هذا الاختصاص بتحليل الصور ورسوم تخطيط المخ والقلب ثم بثها إلى أطباء استشاريين في مناطق بعيدة حول العالم لتلقي مشورتهم.

التصوير الملكي والفضائي

يعود الفضل في اختراع المنظار المقرب "التلسكوب" إلى أبحاث ابن الهيثم في البصريات، وهي التي استفاد منها أبو حامد الإسفراي لصنع أول آلة رصد فلكية، قبل أن يستخدمها الإيطالي غاليليو غاليله في اكتشاف دوران الأرض حول الشمس ويقلب مفهوم الإنسان الغربي عن الكون من حوله، حيث استغل قوة الصورة في لرلعة العقول

مجهز روبرت هوك كما يظهر في كتاب "اميكروغرافيا"



للمتدرب، وباستخدام تقنية تفاعلية تسمح للصورة بالتجاوب مع ردود فعل المتدرب كما في الواقع



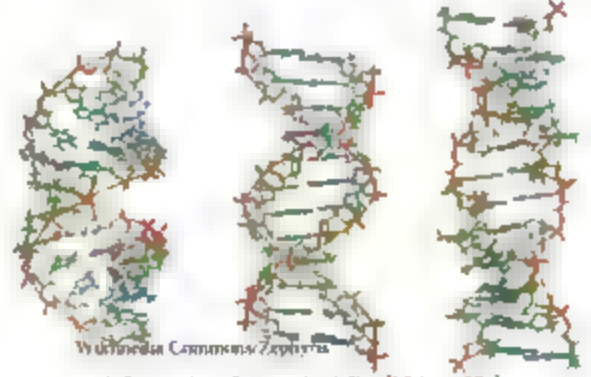
الأمن والتجسس

لم تتأخر أجهزة الاستخبارات الغربية عن الاستفادة من قوة الصورة منذ بداية ظهور الكاميرا، فأخفيت كاميرات المخابرين داخل كتاب وهمي أو عصا أو مسدس. منذ عام 1890، ثم تطورت تقنيات الإخفاء والتمويه على نحو متسارع حتى أصبح من الممكن إخفاؤها في نظارة المخبّر لتصور كل ما يراه، هذا إلى جانب الكاميرات التي تصور بالأشعة تحت الحمراء عند انعدام الإضاءة، والكاميرات الحرارية والصوتية وغيرها مما يسمع برؤية ما يخفيه الإنسان تحت ثيابه أو في حقله. تتجلى قوة الصورة أيضاً في حياتنا المعاصرة حيثما صادفتنا كاميرات المراقبة، فهي تكاد تغطي معظم المواقع المهمة في مداخل الأبنية السكنية والتجارية والخدمية، وفي المرافق العامة، وداخل المصاعد والأبهاء والممرات، وفي المطارات والمخيمات والأسواق والمصارف، وعند إشارات المرور، لتفاجئنا وسائل الإعلام بين حين وآخر عن كشف أسرار الجرائم والحوادث وعمليات الاغتيال التي تلتقطها هذه الكاميرات.

ومع أننا اعتدنا على وجود هذا الكاميرات في حياتنا فلا يمكن أن نكر أثرها النفسي السيئ جراء التعدي على حرياتنا الشخصية، فشعورنا بالأمن في وجود هذه الأجهزة يشوبه الكثير من الإخلال اللاشعوري بالخصوصية، حتى يتنا نقنق إلى الإحساس بالحرية مهما ارتفعت أسوار بون، إذ لم تعد عيون المتطفلين تلاحقنا من الأراضي المجاورة، بل باننا نراقبنا من الأعلى وفي الخفاء حيث تسمح الأقمار الصناعية كل متر من الأرض وبدرجة عالية من الدقة، حتى أصبح من السهل التقاط صور واضحة وملونة لتفاصيل الحياة اليومية لأي شخص على وجه الكرة لأرضية!

ونذكر منها على سبيل المثال ما يلي.

1. تجسيد كل ما يصعب تصويره واقعياً بالكاميرا، مثل تخيل وتبسيط الأحداث العظيمة التي لا تُرى بالعين المجردة لفهم حقيقتها بصرية. كحركة الجسيمات في الذرة وتركيب الخلايا وأشرطة الجينات DNA وما يجري خلال التفاعلات الكيميائية والاندماج النووي و الكوارث البيئية، ومحاكاة جغرافية الكواكب التي لم تصل إليها المركبات الفضائية، وأيضاً الأشياء والوقائع ذات الحساسية الأخلاقية مثل دراسة تفاصيل جسد الإنسان وعملية الإخصاب والولادة.



أشكال مختلفة لأشرطة الجينات تم تشكيلها باستخدام الحاسوب.

2. إعادة تركيب الماضي وتشكيله بصرية، مثل طبيعة الحياة التي عاشها الناس منذ بدء وجودهم وحتى العصر الحديث، ومحاولة فهم كيفية بناء المدن والمعابد والآثار العدمية، ومعرفة الحياة البرية للحيوانات المنقرضة. وقد شاعت هذه التقنيات في العديد من متاحف العالم، حيث تقدم لروادها جولة سياحية افتراضية في المدن المندثرة عبر شاشات نابوراسة ونظارات مخصصة للصورة ثلاثية الأبعاد.

3. بناء علم افتراضي لدراسة الاحتمالات المتعددة في الأبحاث، ففي بعض الدراسات الطبية والهندسية والبيولوجية؛ يستفيد الباحثون من تقنيات الرسم ثلاثي الأبعاد لتجسيد بيئة افتراضية ثم تطبيق التجارب عليها لمهم أليه عملها ونقاط ضعفها وسبل تطويرها.

4. تُستخدم البيئة الافتراضية في كاسيات لتدريب على الطيران التي تحاكي فقرة القيادة الحقيقية في الطائرات المدمية والمقاتلة، حيث تُعرض على الشاشات المحيطة بالمتدرب صورة افتراضية مطابقة للواقع الذي يعيشه الطيار أثناء التحليق والإقلاع والهبوط. كما يستفيد من هذه التقنية المتدربون على عمليات الإنقاذ وإطفاء الحرائق ومكافحة الجرائم عبر شاشات ضخمة تنقل صورة واقعية

مع تطور التكنولوجيا وانتاج الحدود على شركات التسويق العامية، أصبح من الممكن الآن شراء كاميرات التحسس الخفية عبر الإنترنت بكر سهولة وبأسعار زهيدة، ولم يعد الأمر يتطلب الكثير من الدكاء لإخفاها بعد أن أصبح مدمجة في الكثير من الأدوات المستخدمة في حياتنا اليومية.



الناس، فهي قرائن تخول السلطات المختصة التحقيق مع المجرم ومواجهته بها للحصول على الاعتراف إن أمكن ذلك، وقد يجد فيها القاضي أحياناً دليلاً كافياً لإدانته.

تسبح معظم السلطات الجنائية في عالم إلى التصوير الصناعي التعريفي لكل شخص يتم اعتقاله، حيث توجد له صورة جنسية وأخرى مقلدة للوجه، لتتم إصافتهما إلى سجله الجنائي، بهدف الاستعانة بهما لتعرف إليه فيما بعد.

الثقافة والتعليم والنشر

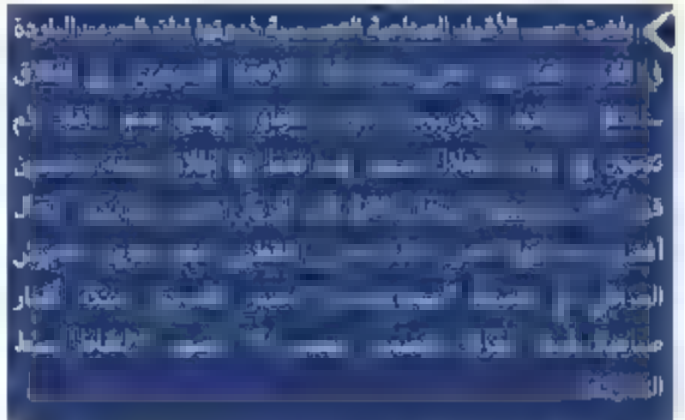
تحتل الصورة موقفاً مهماً إلى جانب الكلمة في المجال التعليمي، فهي تشكل عاملاً مشوقاً لإثارة اهتمام المتعلم، وخصوصاً الطلبة الصغار، فتقدم لهم فرصة الحوار بين العقل والشعور، وتربح عن كاهلهم عبء الرتابة والملل، كما تزيد من وضوح الفكرة بتمثيلها بصرياً، فاكساب المفاهيم يبدأ من المحسوس إلى المجرد، وقد كانت الصورة هي الأصل قبل اختراع الرموز الأبجدية، لذا تعتمد المناهج المدرسية عموماً على الصور والرسوم التوضيحية قدر الإمكان، كما تستخدم بعض الأنظمة المتطورة وسائل بصرية أخرى كالميديا والإنترنت وعروض الشرائع، فالصورة البصرية تعطي بقدرة أكبر على تعزيز الوعي والذات في الذاكرة.

تعتمد الأنظمة المتطورة أيضاً على تقنيات حديثة لتحقيق أكبر قدر ممكن من فاعلية الصورة التعليمية، فوفقاً لمبادئ الغرائط الذهنية؛ يبدع المختصون شروحات بصرية تساعد على الإقناع والمقارنة، بحيث يتمكن المتعلم من فهمها وحفظها بصرياً بفعالية أكبر بكثير من النص المقروء.

الأمر نفسه يتكرر في كافة مجالات الثقافة والنشر، فمستقبل الكتب النصية بات مهدداً في عصر الصورة، إذ تقدم تقنيات الكتاب الإلكتروني خدمات أكثر جاذبية وسهولة، فمنذ عام 1971 بدأ التوجه نحو الكتاب الرقمي مع مشروع غوتنبرغ لرقمنة الكتب ذات الملكية المشاعة، ثم تولت مشاريع الكتب الرقمية على الأقراص ووسائل التخزين المختلفة، وتولت شبكة الإنترنت مهمة تحويل هذه الظاهرة منذ عام 1993.

لكن التقليل الأهم كانت مع تحقق حلم "التحرير الإلكتروني" عندما طرحت شركة أمازون جهاز "كندل" Kindle الذي يتيح حفظ الكتاب بصيغة رقمية لتصفحه على شاشته في أي مكان، وتتميز شاشة الجهاز بشبهها الكبير بالورق فهي لا تبث ضوءاً بل تقرأ كالكتاب الورقي اعتماداً على إضاءة المحيط، أما جهاز "آيباد" iPad

لكن المفاجأة الكبرى في هذا الصدد جاءت مع إعلان شركة "غوغل" الأمريكية عام 2004 عن إتاحة النتمج بالبحث في الصور الفضائية لأي مكان في العالم عبر خدمة "غوغل إيرث" Google Earth على الإنترنت، فتتحقق بالفعل ما كان ضرباً من الخيال العلمي بشأن قدرة أي شخص متصل بالشبكة على رؤية صورة ملونة لمزله من الفضاء، وقد أثارت هذه التقنية الكثير من انتقادات الحكومات حول العالم، فمع أن أجهزة الاستخبارات الكبرى تستطيع تصوير ما هو أكثر دقة من هذه الصور؛ إلا أنها المرة الأولى التي يتاح فيها للمجرمين التقاط الصور لأي موقع من العالم، فضلاً عما تكشفه هذه التقنية من الأسرار التي تخفيها بعض السلطات عن شعوبها، بينما تستثني هذه الخدمة المواقع الحساسة في كل من "إسرائيل" والولايات المتحدة.



القضاء والبحث الجنائي

يعتمد التحقيق الجنائي كثيراً على قوة الصورة في مجالات عدّة، فالمحاكاة ثلاثية الأبعاد تساعد المحققين على إعادة تمثيل الجرائم والحوادث ليبحث كافة السيناريوهات المحتملة وتحديد أصعب المسؤولية، كما تستند بعض التحقيقات إلى البحث المجهرى في الأدلة التي يُعثر عليها في موقع الجريمة، لتساعد على الإمساك بأحد الخيوط التي قد تدل على قرائن واضحة، فضلاً عن رفع البصمات التي تُترك في الموقع.

ومع أن الصور العتوغرافية وشرائط الفيديو لا تتمتع بمصدقية كافية لإدانة المتهم، نظراً لإمكانية تزويرها في ظل التقنيات المتاحة لعامة

المجتمع بعد الصناعي" سنة 1973 الذي عذّه البعض دروة الأعمال الفلسفية التي تنبأت بلامع المستقبل المليء بعجائب التكنولوجيا.

تتملأ آراء وتحليلات المهكرين للمستقبلين Futurists في نظريتهم إلى المستقبل بين التفاؤل والتشاؤم. ففي الجانب المتفائل نجد "فانفر بوش" الذي وضع قديماً ميكراً لشبكة الإنترنت تحت اسم "ميمكس" Memex منذ عام 1945، وقد تفاول كثيراً بدور هذه الشبكة في إلاحه الفرصة للجميع للوصول إلى شبكة معلومات عالمية موحدة، وكان لديه حلم كبير بأن يكون المستخدم الأول منها هم الأطفال الذين سيصبحون الجيل العبقري الأول في التاريخ حسب اعتقاده.

ويتفق "ماسودا" (1980) مع "بوش" في أن التقنيات الجديدة ستفتح الباب واسعاً أمام ديمقراطية جديدة تمكّن الناشطين والمهتمين من التكتل والتعارف وتنشيط الجهود عبر العالم لتقديم البشرية، أما "مارتن إربست" (1981) فكان لاهتمامه منصباً على الرفاهية التي ستتيحها تكنولوجيا المعلومات من خلال التوسع في الإنفاق على الترفيه والسلة.

على الجانب الآخر: رسم "جورج أورويل" صورة أكثر عسقا للمستقبل في روايته التي سماها "1984"، حيث تصور إضضاع مجتمع لندن لرعاية صارمة تتحكم في عقول الناس وأفكارهم وحتى مشاعرهم تجاه الجنس الآخر، وتُرصّد فيه جميع التحركات لتُعرض على شاشة "الأخ الأكبر" الذي يمثل السلطة المستبدة، بينما تتولى

أجهزته الحكومة -مثل وزارتي الحب والحقيقة- مهمة تحويل المجتمع إلى قطيع بشري مسلوب الإرادة.

ومع أن عام 1984 كان قد مرّ دون تحقّق نبوءة أورويل على الوجه الذي تخيله؛ إلا أن الواقع الذي يعيشه مجتمع القرن الواحد والعشرين لا يبدو بعيداً عن مخاوفه إذا أخذنا بالحسبان تطور تقنيات المراقبة والتجسس، فكاميرات المراقبة باتت قابضة للروع في الأقلام والبطارات وأرؤار القمصان، والأخبار الصناعية قادرة على التقاط صور ملونة ومكبرة لأي موقع في العالم، وحتى وسائل الاتصال المألوفة في حياتنا المعاصرة باتت موضع شك وشبهة، فحسابات مواقع التواصل الاجتماعي يتم توضعها لأغراض أمنية وتسويقية، وأجهزته الهاتف الخليوي يمكنها أن تتحول إلى أجهزة تنصت على أصحابها حتى عندما

الذي طرحته شركة "آبل" فهو أقرب إلى الحاسب اللوحي، حيث يعتمد على إضاءة شاشته الملونة، ويسمح بعرض الأفلام وتصفح الإنترنت والكتابة باللمس.

استقبل الناشرون حول العالم هذه التقنيات بحذر مضاعف، فبالرغم من تعلق الإنسان التقليدي بالكتاب الورقي منذ آلاف السنين؛ فإن الكتب الإلكترونية تقدم مزايا كثيرة تبدأ بتجاوز المشكلات البنية الناتجة من استهلاك الورق، ولا تنتهي بسهولة البحث والتصفح وجاذبية الصورة، لذا يؤكد كبار الناشرين في الدول المتقدمة على أن مستقبل الكتاب الورقي سيظل مرهوناً بقدرته على توظيف قوة الصورة في لفت الأنظار، سواء بتصميم الغلاف أو بالصور التوضيحية التي تملأ صفحاته.



جهاز آيباد اللوحي أصبح من وسائل التعليم الأكثر جاذبية الذي يعمل بالصورة الإلكترونية متوجهاً في الغرب

كيف سيؤثر مستقبل الصورة على حياتنا؟

في مطلع سبعينيات القرن العشرين؛ اختار المفكر الأمريكي "آلفر توفلر" لأحد مؤلفاته المشهورة اسم "صدمة المستقبل"، فأخذ هذا المصطلح مكانه على الفور في الأوساط الفكرية والمعاجم، ليعبر بقوة عن الأثر النفسي والعقلي الناشئ عن التسارع في وتيرة الانتقال نحو عصر جديد يختلف جذرياً عن عصر الثورة الصناعية، ثم سرعان ما اكتسبت صيغة "المجتمع بعد الصناعي" Postindustrial شرعيتها لدى كتاب وفلاسفة علم "المستقبلات"، تهيئاً لصدور كتاب "مجيء

في عصر الصورة لم يعد هناك مكان للكلمة المحرّدة، فحتى المحلات العلمية المحكمة والجدّة باتت محجرة على استثمار قوة الصورة للمحافظة



على قدرتها التدفيسية والتخيص من الرأية، فبعد سبعين سنة عن تمسك مجلة هارفارد للأعمال Harvard Business Review بمظهرها نجد، عبر نشر قائمة محتويات العدد على الغلاف والترفع عن استخدام الصور والرسوم، اضطرت عام 1990 إلى نشر أول صورة على غلافها، ثم اعترف رئيس تحريرها الجديد "إدي إغاتيوس" في مطلع عام 2009 بأن المحلة استهانت بذلك نمارئ عندما أصرت على أن يكون كل شيء جاداً، لذا توقف عن نشر المصوّدات على الغلاف واستخدمت المزيد من الصور والرسوم الساتة

مستقبل دماغنا

هذه التطورات في ثقافة الإنسان المعاصر وأسلوب حياته باتت تؤثر أيضاً على فيزيولوجيته حسب رأي بعض المحللين. فالدماغ البشري ذاته أصبح مضطرباً للحاق بهذا التغير في محاولة للمواءمة مع الوظيفة التي تجره عليها حضارة الصورة، إذ يحذر العالم الأميركي "بول فيتر" من إمكانية تبدل وظائف الدماغ في ظل هذا الانقلاب الثقافي الذي لا يتواءم مع ما خلق له الإنسان واعتاد عليه طوال آلاف السنين.

ينقسم الدماغ كما هو معروف إلى نصف أيمن يتولى استقبال الصور المتخيلة، ونصف أيسر يلتقط الدلالات المجردة غير التصويرية كالأرقام والحروف. وقد أطلق "فيتز" على النصف الأيمن اسم النظام التناظري "أنالوغ" بينما سعى الآخر بالنظام الرقمي "ديجيتال"، ويتلقى الدماغ الصور من العصب البصري إما على هيئة رموز بصرية "تناظرية" كما هو الحال في الأعمال الفنية الواقعية التي تركها فنانون عصر النهضة، أو على هيئة رموز ومعلومات مجردة "رقمية" لا تختلف عن الألفاظ والأرقام، وهو ما يحدث عند تأمل لوحة فنية حديثة كالتي تعود إلى المدرسة الرمزية أو مدرسة "البوب آرت".



ونظراً لانحراف وجهة الفن الحديث نحو الرمزية المفرطة يرى "فيتز" أن النصف الأيمن من الدماغ سيؤول بالتدريج إلى الضمور لتضائل وظيفته الإبداعية التخيلية، وأن هذا التغير سينعكس على الثقافة مع ميل الإنسان إلى المرور العابر بالعمل الفني دون اكتراث بفهم دلالاته، ما يؤدي لاحقاً إلى برود العواطف الإنسانية وميل الأنماط السلوكية إلى المزيد من البراهمية والروتين، وهكذا يقترب الإنسان يوماً بعد يوم من الآلات التي تدير حياته وتصبغها بطابعها الجاف، حتى تتماهى الحدود الفاصلة بينهم ويفقد الإنسان ما تبقى من إنسانيته قبل أن يسقط في وحل العدمية.

كشفت دراسة للبروفيسور جان بويج بعنوان "وباء الرخسية. العيش في عصر الاستحقاق" عن دور شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية مشاعر الإعجاب المرضي بذات (الرخسية)، كما أكدت دراسة أخرى على نشوء ظاهرة الإدمان على هذه الشبكات مما أثار جدلاً علمياً في الولايات المتحدة بشأن تصنيف هذا الإدمان ضمن دليل الاضطرابات النفسية المعروف ويربط بعض الباحثين بين هذه الشبكات وبين اضطرابات نفسية الانشغال أيضاً فلاعتياد النوم على الدقي التواصل للصور ومعلومات ناب يؤثر على قدرتنا على الاستيعاب والتركيز، حتى صار من الصعب على الكثيرين استعادة قدرتهم على القراءة المطولة للكتب والمقالات وسط حالة الشبث الدائم في عالم الصورة.



تكون مطعنة تماماً، وأنظمة تشغيل الحواسيب الشخصية والهواتف الذكية قادرة أيضاً على إرسال تقارير حول حسابات وبيانات وصور أصحابها إلى الجهات المعنية عبر شبكة الإنترنت، ويتم هذا كله بالتعاون بين السلطات وشركات التكنولوجيا والاتصالات العملاقة.

لكن الخطورة في عصر الصورة وثورة الإنفوميديا لا تقتصر على الجانب الأمني فقط، فثقافة الاستهلاك لم تجد طريقها إلى العوالة إلا عبر وسائط الصورة الإعلامية والفنية، فهي تنمط العقل أولاً وتسطحه، ثم تعزز الجانب الغريزي جاعلة من الجسد الإنساني الجميل أيقونة العصر المقدسة، أما المرأة فيختزل وجودها بالكامل إلى جسد مشتهي، بينما يُبذل الجسد الآخر عندما لا يحقق مواصفات القداسة، حتى بات الجسد المعاد تصنيعه أقرب في ذهن المتلقي إلى الخلود، وهو ما تحرص آلة الإعلام على إبراره علناً كما كان يصرح مايكل جاكسون في شبهة بشخصية "بيتر بان" الكرتونية التي لا تشيخ.

الحسف أيضاً يتحول إلى سلحة تدر الريح وتغدر العقول في عصر الصورة المعوالة، كما تتحول مشاهد القتل الحقيقي في الكوارث والجرائم والحروب إلى مادة للتسلية والآثارة، فتتهافت عليها وسائل الإعلام وتجنني من ورائها المزيد من عوائد الإعلانات، ولا يمكن للباحث أن يعقل عن الأهداف السياسية والدينية الكامنة وراء هذا هذا الإفساد المتسارع فضلاً عن تحقيق الأرباح.

ولا يقتضي الإنسان الخاضع لشروط المدينة الحديثة بتلذذ الإحساس بل بصاب أيضاً طوثة السرعة في كل شيء، فالصور تُبث على مدار الساعة لتنتقل أحدث العالم على الهواء مباشرة، أما تقلبات الأسهم وأحوال الطقس وأخبار الرياضة وفصائح التجوّم فتطارده على الشاشات وصفحات الجرائد وهاتفه المحمول حتى لو لم يكن مهتماً بها، ليصل به الحال إلى إدمان الصورة العاجلة والمتجددة والمثيرة التي تملأ كل دقيقة في حياته، وقد يضطر أحياناً إلى اللجوء لعيادات الطب النفسي التي باتت تستقبل حالات الإدمان العصبية، كإدمان مواقع التواصل وألعاب الفيديو والصور الإباحية والجنس الإلكتروني والتعصب الرياضي!



الاعتماد المفرط على التكنولوجيا في الحياة اليومية

إلى مصدر للشك بدلا من العكس.

وطالما ظلت وسائل الإعلام التقليدية والجديد تنتهي في ملكيتها إلى أوروبا وروسيا والولايات المتحدة والعربيتين، فمن غير المنطقي تعاقب الثوار العرب وغيرهم عن الدور الذي يمكن لهذه الوسائل أن تلعبه في التحريض على الانتفاضة ببعض الحالات، حتى عندما تبدو الثورة ضد الظلمة بذاتها هجرة، لأن النظر إلى الاضطرابات السياسية من زاوية أعلى تتسع للعالم كله قد يؤدي إلى نتائج مختلفة تماما عما يظهر للثوار العاصيين ضمن حدود دولهم الضيقة. ومن المعروف تاريخيا أن الشباب الناشطين الذين يعملون على عاتقهم قيادة الثورات لا يتمتعون بالكثير من الحكمة السياسية ولا يهتمون بما هو أبعد من قضايا حقوق الإنسان وشعارات التغيير والحدوات

«إن عناصر السلطة تكتم في المال، القوة، والمعلومة»

«أهل تونس في كتبه تحول السلطة»

سلاح ذو حدين

يخلص من كل ما سبق إلى القول بأن قوة الصورة تملأ مراوغة في انعكاساتها: بين حملة الأخلاق والقيم وتهديد العقول من جهة، وبين إشعال فتيل الانتفاضة لدمر الطغيان وتوعية الناس بقضايا عظيمة من جهة أخرى. وذلك فضلا عن توظيف الصورة في مجالات علمية وإسبانية كثيرة سبق ذكر بعضها في هذا الفصل، ويبقى التعويل على بعد الرؤية التي يتمتع بها من مملك هذه القوة.

لقد ظلت الصورة حاضرة على مر تاريخنا البشري، تدلي بقوتها فيلتقطها الأذى تارة والأقوى تارة أخرى، تنجس في الحجارة فتعبد، وتُشيد في الصروح والأضرحة فتنبئ الرهبة في القلوب، وتتشكل على لوحه فتثير لواعج الفؤاد. وبغدر عقولا وتثير أخرى صد ضد الاستبداد والاستعباد

وإذا كان العالم والفيلسوف فرانسيس بيكون -وهو أحد أطباء الماسوية العالمية- قد صرح قبل ما يقارب أربعة قرون بأن «المعرفة قوة»؛ فنحن أولى بتأييد هذه المقولة طالما كانت المعرفة ستكشف أسرار الظالمين إلى استعباد الناس واستغلالهم. لكن المعرفة تعتقد د وما إلى الإرادة لتتقلب إلى فعل وحراك مؤثرين، ولعل في قوة الصورة ما يكفي من وسائل تقديم المعرفة والتحريض على الإرادة، طمع في الوصول إلى الفعل الذي طال انتظاره.

والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمع المحسنين [الحكيمون: 69].

بالعودة إلى التبدلات الثقافية التي يشهدها الكثيرون في مطلع العصر الحديث نجد أن الرؤية لن تكتمل دون المصادقة على حركات عصر الصورة الذي نعيشه، فثقافة ما بعد الحداثة سقطت كما يرى كثيرون بعد فشلها في الإجابة على التساؤلات التي طرحها، وقد نعاها عدد من كبار مفكري الغرب في أواخر القرن العشرين، مثل الكاتب البريطاني «آلان كيري» والمفكر الأمريكي «نجوم تشومسكي» ونائب الرئيس الأمريكي الأسبق «آل غور».

أما الفيلسوف الأمريكي «كيم لوثر» فمضاف إلى نعيها اقتراح ولادة ثقافة بديلة أسماها الثقافة الإلكترونية، ممتدحا قدرة الإعلام الجديد على قيادة وعي الجيل الناشئ الذي لم يعد من السهل خداعه -حسب رأيه- بثلاث العنصرية وصراعات الأيديولوجيا التي شغلت عقول الجيل السابق، مشيرا إلى أن الثقافة الجديدة أحيت من جديد القيم العائلية والروحية، وأعلنت من شأن الديمقراطية وحرية التعبير وحقوق الإنسان على نحو لم يسبق له مثيل في العصر الحديث، كما يقول لوثر.

ولا شك في أن هذه الرؤية المتفائلة تتطوي على كثير من الصواب في حال قصر راويه الرؤية على الصراعات داخل كل دولة بين الشعب وحكومته، وأبلغ مثال على ذلك ما

حدث في مطلع عام 2011 عندما قدحتم صورة محمد الوعريري الذي أشعل النار في حسده شرارة الثورة في تونس، لسنقل ألسنة

الذهب سريعا إلى جانب من الأصحاب التي عمت تونس وشعلت شرارة الربيع العربي دول عربية أخرى خلال شهور معدودة.

ومع أن بعض الثورات العربية لم تكتمل لتدوق طعم النجاح بعد سنوات من انطلاقها، إلا أن الجيل الذي أتقن استثمار قوة الصورة لم يعد من السهل اقتياده إلى حظيرة الطاعة العمياء في ظل الانفتاح القسري على ديمقراطية المعلومات، مجرائم الفساد وانهاكات القمع يانت توثق لحظة وقوعها وتنتشر في اليوم نفسه ليراعها العالم كله.

لكن التماؤل المفرط في ظل الحماس الثوري سيصطدم عاجلا أم آجلا بعقبات كثيرة، وأهمها أن قوة الصورة سلاح ذو حدين، فهي ظل الفوضى الإعلامية الدجاجة من ديمقراطية الإنترنت وسهولة الترويج والتلفيق تفقد الصورة الكثير من قوتها حتى تتحول في بعض الحالات



جانب من الاحتفالات التي عمت تونس وشعلت شرارة الربيع العربي

1. القرآن الكريم وكتب السنة المطهرة.
2. روجيه جارودي، الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت، 1983.
3. غراهام فولر، ماذا لو لم يظهر الإسلام، ترجمة أحمد عر العرب، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2008.
4. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، 2002.
5. محمد سعيد رمضان البوطي، فقه السيرة النبوية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1991.
6. ريتشارد ويست، التجديف على الإسلام والآيات الشيطانية، ترجمة عصام الشيخ فاسم وتامر العبادي، دار طلائع، دمشق، 1994.
7. ريجيس دوبريه، حياة الصورة ومولها، ترجمة فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، 2002.
8. بير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، دار كتان، دمشق، 2004.
9. كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة ميشيل ميتياس، دار رؤية، 2013.
10. غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة هاشم صالح، دار الساقلي، لندن، 1991.
11. إيناسو رامونه، الصورة وطفان الاتصال، ترجمة نبيل الدبس، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.
12. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مكتبة الأسرة، 1962.
13. أحمد بلعاج آية وارهام، الرؤية الصوفية للجمال، مؤسسة البشر، مراكش، 2008.
14. وائل الأتاسي، الشعور وتجلياته، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2002.
15. ديليو رسل بيومان، مستقبل الجمهور المتلقي، ترجمة محمد جمول، وزارة الثقافة السورية، 1996.
16. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2004.
17. هيربرت شيلر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1986.
18. جي.أي. براون، أساليب الإقناع وغسيل الدماغ، ترجمة عبد اللطيف الخياط، دار الهندي، الرياض، ط3، 1999.
19. محمود شهاب حسن، الصورة والإقناع، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
20. سيرل بيرت وآخرون، كيف يعمل العقل، ترجمة رياض عسكر ومحمد خلف الله، دار وحي القلم، بيروت، 2004.
21. جون مارتن وآخرون، نظم الإعلام المقارنة، ترجمة علي درويش، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.
22. أنتوني روبنز، أيقظ قواك الخفية، ترجمة حصة المسيف، مكتبة جرير، الرياض، 2006.
23. حسان المالح، الطب النفسي والحياة، دمشق، 1999.
24. ليلى داوود، مبادئ علم النفس، جامعة دمشق، 2004.
25. قيس الزبيدي، مونوغرافيات: في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، وزارة الثقافة السورية، 2010.
26. جوزيف أميل مولر، الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة الخوري، دار طلائع، دمشق، ط1، 1988.
27. فاروق أبو زيد، مقدمة في علم الصحافة، جامعة القاهرة، 1999.
28. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.
29. محمد نيهان سويلم، التصوير والحياة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984.
30. عبد الباسط سلمان، سحر التصوير، الدار الثقافية للنشر، القاهرة.
31. روجيه جارودي، أمريكا ظليعة الانحطاط، ترجمة عمرو زهيري، دار الشروق، القاهرة، 1999.
32. سعد شعبان، الفضاء عصرنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

33. حسن مرتضى حسن وآخرون، موسوعة أوكسفورد العربية، دار الفكر، بيروت، 1999.
34. محمد عبد الحميد السيد بهنسي، تأثيرات الصورة الصحفية: النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.
35. ماهر راضي، فن الضوء، وزارة الثقافة السورية، 2005.
36. ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير، دار عشقوت، دمشق، 1999.
37. مازن هرق، سحر الكتاب وفتنة الصورة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2007.
38. عبد العزيز الصويغي، الإخراج الصحفي والتصميم، دار الملتقى ودار الآن، ليماسول- قبرص، ط1، 1998.
39. ديفيد روي، الرياضة والثقافة ووسائل الإعلام، ترجمة هدى فؤاد، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 2006.
40. عدلي عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2006.
41. محيي الدين طالو، الموسوعة العملية في الرسم والتلوين، دار دمشق، ط1، 1987.
42. رينا موريس شريل وموريس شريل، موسوعة كنوز المعرفة، دار نطق عبود، لبنان، ط1، 1998.
43. جون هيدجكو، التصوير الضوئي، بدون مترجم، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987.
44. عبد الفتاح رياض، التصوير السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
45. مجموعة من الباحثين، الفيلم الوثائقي: قضايا وإشكالات، مركز الجزيرة للدراسات، قطر، ط1، 2010.
46. عارسل عارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.
47. أسعد مراني، وجوه الحداثة في النوحة العربية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.
48. علاء طاهر، نهايات الفضاء الفلسفي، مكتبة مديبولي، القاهرة، 2005.
49. كامل البابة، روح الخط العربي، دار العلم للملايين، بيروت 1994.
50. أحمد دعدوش، ضريبة هوليدو، ماذا يدفع العرب والمسلمون للظهور في الشاشات العالمية، دار الفكر، دمشق، 2011.
51. ماكس ماثوان، حضارات عصر فجر السلاوات في العراق، ترجمة كاظم سعد، بغداد، 2001.
52. فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء الدين، دمشق، ط4، 2002.
53. خالد عرب، العبر والصولجان: السياسة والعمارة الإسلامية، دار الشروق، القاهرة، 2007.
54. بهاء الأمير، الوحي ولفظه: بروتوكولات حكماء صهيون في القرآن، مكتبة مديبولي، القاهرة، 2006.
55. بهاء الأمير، اليهود والماسون في الثورات والديساتير، مكتبة مديبولي، القاهرة، 2011.
56. وليام غاي كار، أحجار على رقعة الشطرنج، ترجمة سعيد جزائري، 1978.
57. ريجينا الشريف، الصهيونية غير اليهودية: جذورها في التاريخ الغربي، ترجمة أحمد عبد العزيز، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1985.
58. محمد عبد الله عنان، تاريخ الجمعيات السرية والحركات الهدامة في المشرق، دار أم البيق، بدون تاريخ.
59. فيصل الكامي، اليسوعية والفاتيكان والنظام العالمي الجديد، مركز البحوث والدراسات مجلة البيان، الرياض، 2010.
60. هدى درويش، نبي الله إدريس بين المصرية القديمة واليهودية والإسلام، دار السلام، القاهرة، 2009.
61. عبد الوهاب المسيري، اليد الخفية، دار الشروق، القاهرة، 2001.
62. عبد الوهاب زيتون، الغزو الثقافي..عوامله وأشكاله، دار المنارة، بيروت، ط1، 1995.
63. بدون مؤلف، الثقافة العربية في ظل التحديات المعاصرة، مركز رايد للتنسيق والمناخبة، أبو ظبي، 2001.
64. علاء العليبي، العقل الكوي، دار دمشق، 2005.
65. طوني صغيبي، العيش كمصورة، منشورات مدونة لبنان، 2012.

1. Paul Johnson, Art: A New History, Harper Collina, 2003.
2. Roger Hicks, Photographic Special Effects, Cassell Camera Wise Guides, London, 1994.
3. Richard J Powell, Black Art and Culture in the 20th Century, New York, Thames and Hodson, 1997.
4. Jean Kilbourne, Deadly Persuasion. Why Everyone Must Fight the Addictive Power of Advertising. New York: Free Press, 1999.
5. Malcolm T. Gladwell, Blink, Little Brown and Company, 2005.
6. John Allen, The New BBC News Styleguide, BBC, London.
7. The Lost Keys of Freemasonry, Manly Palmer Hall, Virginia, McCoy Publishing and Masonic Supply Company, 1976.
8. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Neal Gabler, New York, Doubleday, 1988.
9. Religion of the Ancient Egyptians, Alfred Wiedemann, Adamant Media, 2001.

1. أديب غفور، سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 3، أكتوبر- ديسمبر 1999.
2. المعز بن مسعود، صناعة الترفيه والتسلية، مجلة القافلة، مارس- أبريل 2007.
3. جميل قاسم، الفن المعاصر.. من الانطباعية إلى ما بعد العداثة، مجلة العربي الكويتية، العدد 573، أغسطس 2006.
4. مارن عصفور، الصورة وسطوة العقل الرقمي، جريدة منبر الرأي، 28/11/2008.
5. مدحت محفوظ، تلميحات الاتصال وتعدديات القرن الثاني للسينما، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
6. أحمد دعدوش، أساليب الدعاية المعاصرة، مجلة البيان، أغسطس 2006.
7. عبد الحق بلعابد، سمات الصورة، مدونة رواج، 12 أكتوبر 2008.
8. كمال الرغائي، الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز، الأوان، 14 يوليو 2010.
9. أحمد فهمي، دراسة عن الفيلم التسجيلي، موقع المدرسة العربية للسينما والتلفزيون.
10. راجح الكرد، العقل وقواه الإدراكية وعلاقته بالعواس، موقع بلاغ.
11. عدنان بشر معيني، فنون ما بعد العداثة.. التكنولوجيا ومصيدة الجسد، العرب أونلاين، 26-10-2010.
12. محمد علي صالح، «الثقافة الإلكترونية» تدفن «ما بعد العداثة»، الشرق الأوسط، العدد 11513، 6 يونيو 2010.
13. معصوم خلف، الفن الإيراني والبحث عن الفردوس المفقود، مجلة العربي الكويتية، العدد 568، مارس 2006.
14. حسان المالح، لماذا يرسم "بوترو" أشخاصاً مدببن؟، موقع حياتنا النفسية، 16/1/2010.
15. لبيل ليعود، لحظة عن الفن التشكيلي في القرن العشرين، الموقع الشخصي.
16. محمد الربيعي، الرمزية هي الفن، جريدة العرب الأسبوعية، 2/12/2006.
17. محمد عبد العزيز، التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، إسلام أون لاين، 4/12/2002.

18. أسعد عرابي، تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة، جريدة الفنون الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد4، إبريل- نيسان 2001.
19. وليد أحمد السيد، المثنى وفلسفة «الرمزية» في العمارة «الإسلامية»، صحيفة العرب القطرية، 23 ديسمبر 2009.
20. عبير جابر، «آيا صوفيا» تحفة فنية تسحر روار تركيا، الشرق الأوسط، 12 أبريل 2006.
21. سعدية بيرو، قراءة في الفن البدائي، موقع وزارة الثقافة المغربية.
22. عبود عطية، هانس هولباين ولوكاس كرانش، مجلة العربي الكويتية، العدد 567، فبراير 2006.
23. حمد الجابري، تقنيات الإبداع عند الفنان التشكيلي، جريدة الوطن العمانية، 9 سبتمبر 2010.
24. سعد محمد رحيم، العولمة والإعلام، موقع الحوار المتمدن، 3-8-2005.
25. دالية الشيمي، ديكور مكان العمل وتأثيره على العاملين، موقع عين على بكرة، 5 يوليو 2010.
26. مريج نعمة، صورة الكلمة وصورة الكامير، موقع السقيلية، 8 حزيران 2007.
27. الحسين حريش، تاريخ الصورة، موقع فكر وتواصل.
28. بنزينة منير، ثقافة الكلمة والصورة وتأثيرها على المتلقي، صحيفة دنيا الرأي، 18/1/2010.
29. زيدان حمود، هاملاً في صورة، كتابات، 20 تشرين أول 2006.
30. بندر عبد الحميد، فنان القرن العشرين، مجلة العربي الكويتية، العدد 549، أغسطس 2004.
31. أحمد فاروق الهجين، الدراما العلمية، الفن المسمي على الشاشة العربية، مجلة العربي الكويتية، العدد 584، يوليو 2007.
32. ناصر عراقي، سلاطين وخطاطون، مجلة العربي الكويتية، العدد 551، أكتوبر 2004.
33. سمير غريب، الخط.. ذلك الفن الجميل المنسي، مجلة العربي الكويتية، العدد 507، فبراير 2001.
34. عدلي رزقي الله، مولد الفن الحديث، مجلة العربي الكويتية، العدد 494، يناير 2000.
35. دالية يوسف، البروباجندا.. لعبة تلود للحرب، شبكة إسلام أون لاين، 16-2-2003.
36. صلاح حيدر، عالم التصوير الرقمي، صحيفة الثورة اليمنية، العدد 15104، 20 مارس 2006.
37. المعز بن مسعود، صناعة الإعلان في دول الخليج، مجلة القافلة، يناير فبراير 2007.
38. المعز بن مسعود، العلامة التجارية.. الفن الذي بات من أعمدة الاقتصاد، مجلة القافلة، مايو- يونيو 2007.
39. أشرف إحسان فقيه، التسويق العصبي.. فن مخاطبة "مخ" المستهلك، مجلة القافلة، مارس- أبريل 2007.
40. عبد الرحمن العنزي، علم التصوير.. لا فن المصور، مجلة القافلة، سبتمبر أكتوبر 2008.
41. فائق العميمي، الإهماء.. يستحق أضواء أكثر، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2007.
42. محمد بن عبدالله العليان، فن الزخرفة الإسلامية معاني روحية وهندسة معقدة، جريدة الوطن، 31-12-2010.
43. فاطمة الجفري، كلامهم أكبر من أعمارهم، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2007.
44. ريم سعد، دروس من "المانجا"، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2007.
45. عبود عطية، الصورة.. كم كلمة تساوي فعلاً؟، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2008.
46. عبود عطية، العمارة، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2007.
47. فريق المجلة، ملف "الأحمر"، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2008.
48. غزاة حيايب، الفاترينة.. لوحة شاعرية شاعرية، مجلة القافلة، مايو- يونيو 2010.
49. فاضل التركي، بين الورقي والرقمي: صراع يرق الكتاب أم يطوره، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2010.

50. فاضل التركي، مستقبل التلفزيون، مجلة القافلة، نوفمبر- ديسمبر 2010.
51. صفوة كمال، الهيرماركت والقواعد الجديدة للتجارة، مجلة القافلة، يناير- فبراير 2008.
52. رباح مسعود و وليد العجمي، جماليات الأدوات العلمية الإسلامية، مجلة القافلة، يوليو- أغسطس 2009.
53. رانية منير، الإعلانات في الشوارع، مجلة القافلة، سبتمبر- أكتوبر 2010.
54. موفق مكي، الفن الرقمي في الميزان، جريدة الصباح.
55. أحمد مغربي، الأميركي فرانسهورث اخترع التلفزيون وحذر من مضاره، جريدة الحياة، 23- 10- 2006.
56. محمد شومان، عوثة الإعلام ومستقبل النظام الإعلامي العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 2، أكتوبر ديسمبر 1999.
57. بدون مؤلف، أفلام والت ديزني تتضمن رسائل خفية عن البيئة، مجلة شاملك، العدد 40، أيلول 2008.
58. ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، الحوار للمتمدين، العدد 876، 26/6/2004.
59. هادي نعمان الهيتي، شيوع ثقافة الصورة في ثقافة الشاب العربي، موقع أنفاس، 2008.
60. محمد رضا السينما.. المرأة الحقيقية للحياة، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
61. محمود سامي عطا الله، 100 عام سينما، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
62. شوقي رافع، مدينة الطقوس غير المقدسة، هوليوود.. العلم والدم، مجلة العربي، العدد 439، يونيو 1995.
63. علاء المكتوم، «السينما الرقمية» ثورة تقنية تساوي بين الجميع، الشرق الأوسط، العدد 9495، 26 نوفمبر 2004.
64. إيمان حسين شريف، ألعاب الفيديو: بين نفعها وضررها على الأطفال، الشرق الأوسط، العدد 10841، 3 أغسطس 2008.
65. أحمد دعدوش، السينما 2009: آلام وهورد وحلم، موقع إسلام أونلاين، ديسمبر 2009.
66. وحيد عبد الحميد، من حاكلين كيندي إلي ميشيل أونام، صحيفة الأهرام، 2-9-2009.
67. هاريس شوم، قاد "ثورة بيضاء".. دور الإعلام في سقوط جدار برلين، موقع دويتشه فيله، 24 فبراير 2009.
68. صلاح مرميني، فرانسوا فوجيل وأفلامه المنيرة للدهشة، موقع الجزيرة الوثائقية، 8 أبريل 2010.
69. عدنان حبال، ثقافة الصورة كيف نفقشها في إعلائها، صحيفة الثورة السورية، الأحد 1 2010 31.
70. شيما هياوي، الخط.. مفتاح لقراءة الشخصية، الإمارات اليوم، 19 سبتمبر 2010.
71. محمد شويحنة، معنى الجمال، جريدة النور، العدد 259، 23/8/2006.
72. خالد النجار، فلسفة الجمال في الإسلام، موقع حب الإسلام، 12 أغسطس 2009.
73. خالد عبد اللطيف، الصورة تغني عن الكلمة، الموقع الشخصي، 2009.
74. نصر الدين لعياضي، برامج الأطفال التلفزيونية بين المطلب الثقافي وأحكام السوق، مجلة الرافد، 7/2010.
75. ياسر حارب، لماذا يحب الكتب المتنوعة، صحيفة الوقت البحرينية، 1 نوفمبر 2008.
76. أحمد عبد المنعم رمضان، سنوات هوليوود العجاف، موقع سينما.كوم، 21-12-2010.
77. وفاء فرج، تاريخ الرسوم المتحركة، موقع قناة أونلاين.
78. أحلام صبيحات، الرموز الجنسية والوثنية في مسلسل تيليتاير، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 27 ديسمبر 2008.
79. أحلام صبيحات، ماريا ورسائل اللاشعور، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 18 مايو 2008.
80. أحلام صبيحات، عرب يهدون للماسوية في مسلسل الأطفال سبونج بوب، موقع خفايا الإعلام في العالم العربي، 12 ديسمبر 2010.
81. الحسين حريش، تاريخ الصورة، موقع فكر وتواصل.
82. أسامة صفار، السينما.. ذاكرة المنسيين في الأرض، مجلة الجزيرة الوثائقية، 8 يوليو 2010.

83. خالد المعالي، قوة الصورة، موقع قناة السومرية، 15/9/2007.
84. غازي النعيم، الشعارات الفنية.. رمز وهوية، جريدة الدستور، 7/8/2009.
85. فيكي حبيب، البرامج الوثائقية تفتح الشاشات في ذكرى 11 أيلول، الحياة، 9/9/2006.
86. محمد هشام النعسان، جنان مرشدة، الرسوم والأشكال التوضيحية في المخطوطات العربية والإسلامية، موقع أرض الحضارات، 10 نوفمبر 2008.
87. ألبرت سكيرا، فن الرسم العربي، موقع أرض الحضارات، 10 نوفمبر 2008.
88. فاطمة الرفاعي، فن المؤثرات الخاصة أطلق العنان لسينما الخيال العلمي والإبهار في هوليوود، أخبار القاهرة، 4/1/2011.
89. المحرر، المزج بين صورتين بداية الغداع البصري، جريدة الخليج، 1/10/2010.

المقالات الأجنبية

1. Kale Arwen, Cave Paintings, hubpages.com, June 2010.
2. Cris A, let there be art!: part four- art history from cave paintings to gothic art, hubpages.com, December 2009.
3. Andrew Kator, Quick tips in design, atpm.com, November 2003.
4. Andrew Kator, Pattern, atpm.com, February 2004
5. Andrew Kator, Type as Shape, atpm.com, January 2004
6. Andrew Kator, Color Science, atpm.com, December 2003
7. Andrew Kator, Shape, atpm.com, November 2003
8. Mark Freitag, Phi: That Golden Number, jwilson.coe.uga.edu
9. Leonardo Vintifli, The Divine Proportion: An Indecipherable Code, The Epoch Times, 17 September 2007
10. G. W. Cichon-Hollander, The European Ideal Beauty of the Human Body in Art, lilithgallery.com.
11. Scott Kessman, What is an Optical Illusion and How Does it Work?, associatedcontent.com, Jul 24, 2006
12. Ronald L. F. Davis, Popular Art and Racism, jimcrowhistory.org.
13. winter rabbit, American Indians, Hollywood, and Stereotypes, nativeamericannetroots.net, Feb 21, 2009
14. The blogger himself (VC), How Hollywood Spreads Disinformation About Secret Societies, vigilantcitizen.com, July 18th, 2009.
15. Andy Lloyd, The Lord of the Rings Symbolism, darkstar1.co.uk, August 2002
16. John Prinz, The History of Automotive Streamlining, carseek.com.
17. Mary Bellis, Computer and Video Game History, about.com.
18. Rich Moran, Color Theories in Package Design, EzineArticles.com.
19. Mark R. Gould, History of TV News, atyourlibrary.org.
20. Ransom Riggs, mental floss magazine, Jan-Feb 2007.
21. Dr. Constance Hill and Bruce Henry, The Power of Advertising, leas.green.net.au.
22. Malcolm Gladwell, Small Change: Why the revolution will not be tweeted, The New Yorker, October 4 2010.

1. <http://www.filmsite.org>
2. <http://www.visual-arts-cork.com>
3. <http://www.bc.edu>
4. <http://www.america.gov>
5. <http://www.gallup.com>
6. <http://www.landcivi.com>
7. <http://www.digital-cameraa-review.com>
8. <http://www.photoxels.com>
9. <http://www.ka4.org>
10. <http://www.enashir.com>
11. <http://www.sykronix.com>
12. <http://www.geocities.com/antar1950/TV.htm>
13. <http://www.arabfilmstvschool.edu.eg>
14. <http://www.cnn.com>
15. <http://www.decorative-paintings.com>
16. <http://www.atpm.com>
17. <http://www.caustan.edu>
18. <http://www.nasmaa.com>
19. <http://www.nppa.org>
20. <http://www.museumofhoaxes.com>
21. <http://www.aljazeera.net>
22. <http://www.globescan.com>
23. <http://pewresearch.org>
24. <http://www.civicyouth.org>
25. <http://www.lapierrebrute.org>
26. <http://www.guardian.co.uk>
27. <http://hubpages.com>
28. <http://artschoolathome.wordpress.com>
29. <http://www.wetcanvas.com>
30. <http://op-art.co.uk>
31. <http://gwick.ch>
32. <http://www.neatorama.com>
33. <http://smashinglists.com>
34. <http://www.palestine-info.info>
35. <http://subliminal-messaging.com>
36. <http://vigilantcitizen.com>
37. <http://forbiddenplanet.co.uk>
38. <http://photographymad.com>
39. <http://powerretouche.com>
40. <http://jwilson.coe.uga.edu>
41. <http://library.thinkquest.org>
42. <http://jwilson.coe.uga.edu>
43. <http://cuip.uchicago.edu>
44. <http://thebrain.mcgill.ca>
45. <http://architectoo.com>
46. <http://webcache.googleusercontent.com>
47. <http://www.carseek.com>
48. <http://m3mare.com>
49. <http://wikipedia.org>
50. <http://www.marefa.org>
51. <http://www.arab-ency.com>
52. <http://www.bbc.co.uk>

الصورة مغرية بما تحمله من متع تداعب المشاعر والغرائز، وكثيرا ما تمنح متلقيها متعة الاسترخاء، وتعفيه من مشقة التأمل والتفكير والاستنتاج التي نبذلها عند قراءة كتاب أو استماع لمحاضرة. لذا لم تكن الصورة وسيلة للهداية في رسالات الأنبياء، فالوحي كان يتنزل في كلمات محكمة. وختام الكتب المنزلة ابتدأ في غار حراء بدعوة للقراءة، ودوامه كان بحفظ كلماته عن التحريف والنسيان والعبث. أما المعجزات المرئية فوَقَّعت في وقتها لفصح الطغيان وتبكيك المتكبرين، ولم تحمل في ذاتها رسالة ولا هداية. وإذا كانت الصورة هي الوسيلة الأقوى للطغيان والإفساد في عصور الأمية، فشيوع القراءة والعلم لم يغير الكثير في عصرنا الذي أطلق عليه اسم "عصر الصورة"، وكأن تطور العلم كان سببا في تطور توظيف الصورة لتحقيق الأهداف ذاتها، بدلا من تحرير الإنسان من عبوديته. مع هذا كله فإن الصورة لم تعد حكرا في يد أصحاب الأهداف الدنيئة، وقد شهد تاريخها الكثير من قصص النجاح في توظيفها لمصلحة الإنسان وإظهار الحقيقة. يبحث هذا الكتاب في تاريخ الصورة وتطورها، وفي مجالات توظيفها واستغلالها والإفادة منها. ويهدف إلى توعية المتلقي بخطر الصورة ووسائل استغلالها، وفتح الباب أمامه لفهم آلياتها طمعا في تحريضه على توظيفها بما يحقق الخير للبشرية.